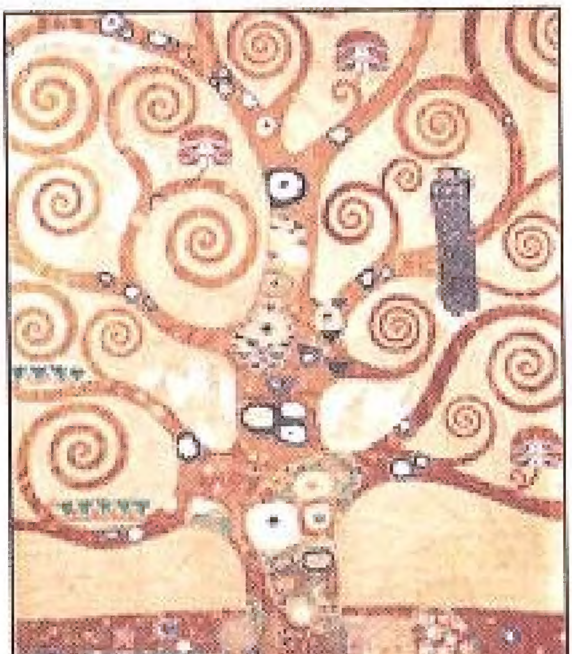
د. محمد العمري

البلاغة العربية

أصولها وامتداداتها



أفريقيا الشرق

البلاغة العربية

أصولها وإمتداداتها

© أفريقيا الشرق 1999
حقوق الطبع محفوظة للناشر
المؤلف ــ محمد وقيدي
عنوان الكتاب
البلاغة العربية. أصولها وامتداداتها

رقم الإيداع القانوني 1709 / 98
ردمك ISBN. 9981-25-113-5

أفريقيا الشرق ــ المغرب
159 مكرر شارع يعقوب المنصور ــ الدار البيضاء
الهاتف 25.89.13 - 25.95.04 ــ فاكس 440080

أفريقيا الشرق ــ بيروت ــ لبنان
ص. ب. 3176 - 11

د. محمد العمري

البلاغة العربية

أصولها وامتداداتها

أفريقيا الشرق

خطبة الكتاب

جميل حديث القدماء عن "خطبة الكتاب". فالكتاب العلمي بافتراضه موضوعا ضد الخطابة يقطع أنفاس المؤلف إنسانا في غمرة الحياة. لكي نتواصل بدون تشويش لا بد من طرد المؤلف! ليكن. ليخرج المؤلفُ الذاتُ الخاصة المرهونة بالزمن والمكان ما أمكن ذلك من صلب الكتاب ليعيش على هوامشه؛ يخرج من أبواب الكتاب ويدخل من نوافذه، وأوسعها هذه الخطبة. ما دام الأمر يتعلق بمؤامرة بيننا فلنقتسم المساحة: كلمة لك وكلمة لي، إن كنت تكره المدعين فلا تقرأ كلمتي:

1 ــ كلمة لك.

ضع في حسابك، حفظك الله، أن هذا العمل يستهدف طوائف من القراء من التلميذ في الثانوية العامة إلى الطالب في الدراسات العليا المتخصصة، إلى اللساني إلى المنطقي والفيلسوف إلى المحامي المجتهد، فضلا عن الباحث المتخصص في البلاغة والأسلوبية، يستهدف كل من يعاني إشكالات تحليل الخطاب من مراصده المتعددة.

لذلك تعمد ألا يرضي طائفة على حساب أخرى، محاولا الجمع بين البعدين البيداغوجي والتأويلي.

فالبعد البيداغوجي يتجلى في تحليل مشاريع بعينها انطلاقا من خطاطات تقوم على الاختزال الدال. وهذا البعد يبدو من حيث الإجراء عملا وصفيا، ولكنه يحمل هَمًّا إقناعيا: نريد أن نتفق أولا على محتويات المشاريع البلاغية ومنجزاتها، وشتان ما بينهما في أغلب الأحوال، شتان ما بين المنطلقات والرغبات المعبر عنها وبين المنجز مما تتيحه الظروف المحيطة. فنأمل أن يساعدنا هذا الإجراء على الخروج من حلقة الأمثلة المقطوعة عن السياق التي لم تزدنا إلا تشويشا واختلافا في فهم الفكر البلاغي العربي وتقويمه. وحتى إذا لم نتفق على خطاطة ما فسيكون أمامنا شيء ملموس قابل للنقاش.

والبعد التأويلي يساهم في ربط المشاريع والمنجزات والكشف عن خلفياتها (أوتفسيرها) واستكشاف مساراتها الكبرى. وقد حاولنا جهدنا استكشاف الأرضية والمؤثرات بشكل يقلل من قيمة الجدل حول الأصل العربي والأثر اليوناني، إن لم يجعله عقيما، معتمدين في ذلك المفاهيم القرائية خاصة مفهوم التحويل. كما يقلل من شبهة تحكم الإعجاز في البلاغة

العربية بل يجعله عنصرَ إغناء من حيث توجيه السؤال البلاغي وعمق التحليل في المعتد: اللفظ أو المعنى، حسب المرجعيات. ويصل بنا هذا البعد التأويلي التركيبي إلى الاقتناع بأن البلاغة العربية أوسع بكثير من هذا اللباس الضيق الذي حشرناها فيه حين حكّمْنا قـــراءة واحدة هي قراءة السكاكي ثم المراغي.

هذه بعض الإشارات التي أريد أن أوجهها إليك في هذه الخطبة، أما ما يأتي فهو خاص بي، لن تخسر شيئا إذا تجاوزته. بل قد يضيق به صدر وينشرح صدر.

2 ـ كلمة لي

حملت مخطوطة هذا الكتاب على ظهري، في حقيبة مزمنة، بعد تخريجها علـــى الحاسوب، قصد تبييضها، أكثر من ثلاث سنوات. أقامت معي في الرياض ما أقـــام الوليد في بطن أمه. وحجت واعتمرت مثيرة آلاف الشبهات والنقم من حراس أبواب الحرم، معرضة أياي للتفتيش بعد التفتيش. حام حولها اللصوص فـــي اســـطامبول زمنا، وحاولوا استكناه رائحتها في كل منعطف، اقتناعاً منهم أن عاقلا، كما يشـــهد ظاهر حالي، لا يمكن أن يحمل في مثل هذه المحفظة، متجولا في المتاحف ومتنقـــلا بين العبّارات، غير الدولارات، أو ما في معناها مما خف وزنه وغلا ثمنه. وحيـــن جد الجد، وقيل "يا ثقيلُ! اسلخْ ما تبقى من جلدك"، و "ألقى (الشاعر) الصحيفـــة كي يخفف رحله * والزادَ، حتى نعله ألقاها"، ألقيت كل شيء واحتفظت بالحقيبة.

وفي مقاهي أكادير وفي عز الصيف 1997 وإغراء مياه البحر كان التصحيح الأخـــيرُ، كنت كمجنون ورق وارد من القرون الخوالي، تمر الساعات تلو الساعات في إعادة الجمل والعبارات والخطوط. حملت مخطوطة هذا الكتاب حتى كل متني، وكانت الرحلة برســـم كتابة مدخل، فضاع مني المخرج فوقفت لا أدري أين.

أتمنى، مع ذلك، ولكل ذلك، ألا يُنبيني القارئُ عنه، أويحسنَ بي الظن إلـــى أقصـــى الحدود، فيعتبر ما أتيتُ به نهائيا في موضوعه. أملي أن يكون ما قدمته حافزاً على إعـــادة قراءة الأصول ومساءلتها من خلال إشكالات و أسئلة آنية. فما أنا إلا قارئٌ مشروعُه أكبر من عتاده وعُدته، ومن صرف النظر عن عنائي ومعاناتي في أسئلتي ومُساءلاتي واكتفـــى بالبحث عن عجره وبحره وجدَ من الدهر عونا على ما أراد.

المدخل العام

مقدمات و خلاصات

أ ــ التأريخُ قراءةٌ

إن كتابةَ تاريخٍ للبلاغةِ العربية مسألةٌ ملحةٌ اليوم لعدة اعتباراتٍ. نخص منها بـــالذكر اعتبارين اثنين يستتبعان الاعتبارات الأخرى:

1 ــ **اعتبارٌ عام: واقعي و تاريخي:** يتصل بقلة ما أنجز من الدراسات في هذا المجال سواء كانت استكشافية وصفية أو تفسيرية. فباستثناء أعمال قليلة، ســنعرض لــها، فــإن الدراسات المنجزة في مجال تاريخ البلاغة بالتحديد دراساتٌ جزئية تتنـــاول ظواهــرَ أو قضايا لها أهمية أحيانا ولكنها ليست أكثرَ من لبنات من بناء تجب إقامتـــه علــى قــاعدة واسعة، حتى وإن لم يكن عالياً، أو من طبقة أو طبقتين فقط.

2 ــ **اعتبارٌ خاص قرائي: أي مِنهاجي صرف :** ذلـــك أن تغــيرَ المعطيـــاتِ التــي نمتلكها، والإمكانيات التي نسخرها، وتغيرَ الأسئلةِ المطروحة علـــى الأدب، يجعــلُ مــن اللازم إعادةَ الكتابة كلما تغيرت شروط القراءة و ظروفها. فالحاضر يغني الماضي بقــدر ما يغنتي بمحاورته. الماضي نص مفتوح للقراءة على الدوام.

وعلى هذا الأساس فإن عملنا لا ينسخ، بأي معنى من المعاني، أي عمل سابق عليـــه. ولا يعتبر نفسه بديلا يغني عن غيره، وقصارى ما يطمح إليه أن يكون خطوة في **السـعي** لكتابة تاريخ شامل للبلاغة العربية، وأشدد على عبارة **السعي**. وقد سبقته أعمال مهمـــة، ولكنها قليلة كما تقدم، مَثلت في نظرنا مرحلتين متمايزتين:

1 ـ **مرحلة السرد التاريخي وتلخيص محتويات الكتب.** وأحسن من يمثلها فـــي حـدود اطلاعنا إن لم يكنْ ممثلَها الوحيد: البلاغة تطور وتاريخ، للعالم الكبير شوقي ضيف الـذي أعتبره مدرسة قائمة الذات، **مدرسة التمهيد.**

إني أقوّم هذا الكتاب من منظورين: منظور المؤرخ ومنظـــور القـــارئ المنتفـع. لا أستطيع اليوم وصف السعادة التي أحسست بها في أوائل السبعينيات حين اكتشفته، وأنا في أول الطريق إلى التعرف على المكتبة البلاغية[1]. إنه أحد الجسور البلاغية التـــي ينبغـي إعادة صياغتها اليوم، و تكميلها أو حتى ترميمها. وبهذه القيمـــة المصادريـــة التمهيديـة المدخلية يمتد فينا هذا الكتاب وهذه الكتابة، ولكن أكثرنا يَستهلكُها سراً، وينقصها جـــهرا، والدليل على ذلك عدد الطبعات والمبيعات... ويبدو أن أقدم محاولة في هذا الاتجـاه قبـل كتاب شوقي ضيف هي كتاب تاريخ البلاغة للمراغي وهو يحمل كل ملامح البداية، ويقـع دون عمل المؤلف نفسه في: علوم البلاغة.

وطابع هذه المرحلة هو السعي إلى المحافظة على الرؤية التراثية. وهي تدخل في هـم إحياء التراث والتعريف به، وتقريبه من القراء.

2 ـ **مرحلة الكتابة من منظور حداثي لساني واعٍ باختياره ومخلصٍ له،** وأكمل عمل يطمح لتقديم رؤية عامة شاملة عن البلاغة العربية في هذا الإطار هو أطروحة حمـــادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، أسسه و تطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة). انتهى إنجاز هذا العمل سنة 1980 وصدر ضمن منشورات الجامعة التونسية سنة 1981 .

والإشارة إلى هذه التواريخ مهمة جدا فمعنى ذلك أن الكتاب أعد في السبعينات، أو فـي نصفها الأخير، على أقل تقدير. فمن المعروف أن طابع الدراسة الأدبية في الفترة الممتـدة من أواسط الستينات إلى منتصف السبعينات في المغرب العربي هو الطابع السوسـيولوجي الذي صار يتحول، تدريجيا، نحو السوسيوبنائية كمرحلة انتقالية نحو الدراسات البنائية ذات

---

[1] ـ صدر سنة 1965 وصدرت له طبعة ثالثة سنة 1976.

الطابع اللساني بل الشكلاني أحيانا، ابتداء من أواسط السبعينات إلى منتصف الثمانينات حيث زاد الاهتمام بالقراءة.

ليحتفظ القارئ في واجهة ذاكرته بعبارة (مشروع قراءة) محصورة بين قوسين يعطيانها قوة: قف أو انتبه، قبل أن يدخل إلى مقدمة الكتاب ليستمع إلى الموقع الذي وضع فيه المؤلف قراءته: يرى المؤلف أن الكتابة التقليدية في التراث تعاني من غياب إشكالية "التراث" و "الحداثة" في حين تتجه أغلب التيارات النقدية الحديثة إلى "إمكانية إعادة قراءة البلاغة على ضوء المكتسبات المنهجية الجديدة، ولاسيما مكتسبات اللسانيات".[1]

لقد بنيت هذه الدراسة على إمكان هذه القراءة وجدواها فكان لها مكانها ودورها. ولاشك أن هذا التوجه يجد سندا له في الدراسات الغربية التي انطلقت منذ الستينات تؤرخ للبلاغة الغربية، أو تعيد قراءتها و تفسر فعاليتها مع بارت (تاريخ البلاغة) و جان كوهن و كبدي فاركا وجان مولينو و طامين[2] ... الخ ففي إطار هذا المد أنجزنا نحن أيضا مجموعة من أعمالنا السابقة[3] في البعدين التنظيري و التأريخي مستفيدين من عمل حمادي صمود لتكوين تصورعام.

و لاشك أن للمعالجة البنيوية اللسانية، جدوى كبيرة في استخراج الأنساق وتفسير

---

[1] ـ جمعت مقالاته في تاريخ البلاغة و ترجمت مرتين إلى العربية. الترجمة الأولى لـ عمر أو كان بعنوان: قراءة جديدة للبلاغة القديمة. طبعت بالدار البيضاء 1994. والثانية لعبد الكبير الشرقاوي بعنوان: البلاغة القديمة. صدرت عن دار الفينيك بالرباط 1994.

[2] ـ لقد عرفنا بمشاريع هؤلاء الباحثين في مدخل كتابنا: تحليل الخطاب الشعري، بما يغني، فلينظر هناك.

[3] ـ نقصد الكتب التالية:

أ ـ تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية(الكثافة، الفضاء، التفاعل). الدار العالمية . الدار البيضاء.1990.

ب ـ الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية. *نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية*. منشورات سال . الدار البيضاء 1991.

ج ـ اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي القديم. *مساهمة تطبيقية في سبيل كتابة تاريخ للأشكال*. منشورات سال. الدار البيضاء. 1989.

د ـ **في بلاغة الخطاب الإقناعي . مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، الخطابة في القرن الأول نموذجا.** دار الثقافة. الدار البيضاء.1986.

الفعالية، ولذلك حاولنا استثمارها إلى أقصى حد ممكن، غير أننا حاولنا أن نستغل بعـــض مقترحات جمالية التلقي في بعدها التاريخي[1]. وبذلك نعتبر عملنا امتدادا لجهود من سـبقونا في هذا الطريق، وبناءً يستند إلى بناءاتهم. وهذه حقيقة تفرض نفسها وعيناها أم لم نعـــها. ونتمنى أن يكون فيه ما يمهّد لقراءة ثالثة تُنجز مستقبلا.

إن الأسئلة التي تطرحها **القراءة** تتطلب مبدئيا **معالجة بنيوية** تقـــوم علـــى التحليـــل والإحصاء، كما تتطلب معرفة **سوسيو۔ أدبية**.. فهي قـــراءة تركيبيـــة تعتمـــد النظـــرة الشمولية. تفهم السابق من اللاحق واللاحق من السابق. ولكي تكـــون مثمـــرة ينبغـــي أن تتحول إلى مستوى **الهم أو الانشغال** الموجه الذي يفسح المجال للتحليل والتـــأريخ لسـد الفجوات دون أن يكون الخطاب الحديث عَائقاً يسد الطريق بترسانة من العتـــاد النظـــري الذي يُعرقل السير بدل أن يَفتحه. لذلك، قد نكتفي بإشارة في النص أو الحاشية إلـــى هـــذا المتاع، ونتلافى بذلك وضعه في طريق القارئ الذي نتركه وجها لوجه مـــع المعطيـــات داخل نظام قائم غير مرئي، أو غير قسري.[2]

لقد أسعفتنا هذه المفاهيم القرائية بشكل جلي (مثلا) في إعادة النظر في موقف الدارسين المحدثين من تعامل الفلاسفة العرب مع التراث الأرسطي، خاصة كتاب فن الشعر. فقد بينا كيف أن الفلاسفة العرب لم يكونوا مشغولين بالتطابق مع أرسطو، وأنه لا جدوى من هـذا التطابق، لو فرضنا وقوعه. بل هم صريحون في أن ما يهمهم هو الكليـــات أو القوانيـــن العامة عند كل الأمم أو عند أغلبها. القوانين التي تتسع لكل الخصوصيات القومية. من هنا فإن تحويلهم للمحاكاة إلى **تغيير لساني**، يجري في مستوى بنية اللغة وليس علـــى خشـــبة المسرح، كان إجراء واعيا و مفيدا لو فهم معناه العام كما صاغه ابن رشد وطبقه حـــازم تطبيقا واعياً.

ومن المباحث التي بنيت أساسا، وبشكل جلي في إطار نظرية التلقي دراسة الاختيـارات الشعرية. فعملية الاختيار كانت عملية قرائية نقدية أعقبتها عملية تأويلية لاستخراج الصور

---

[1] ــ نستنير هنا بمفاهيم جمالية التلقي في توجهها التاريخي عند HANS ROBERT YAUS في كتابيه: .
POUR UNE HERMINEUTIQUE LITTERAIRE
POUR UNE ESTHETIQUE DE LA RECEPTION

[2] ــ من هذا المنطق نفسه حذفنا، في نهاية المطاف، الكثير من المقارنات التي عقدناها بين تاريخ البلاغـــة الغربية والعربية.

البلاغية. اختار أبو تمام من الشعر العربي على أُسُسٍ غير معلنة. غير أن انتماء النصوص المختارة وتجانسها، لاشتراكها في خصوصية معينة سَهَّل مهمة القارئ الثاني الذي هو الشارح: المرزوقي. هكذا رأى المرزوقي من المفيد أن يكشف السر، سر الاختيار أو أساسه، فكتب في ذلك مقدمة نقدية بلاغية بسط فيها الحديث عن **عمود الشعر** الذي هو أساس البلاغة في الوقت نفسه. لقد وسعنا مجال القراءة بالاختيار لتشمل العملية النقدية التي كانت من أهم مصادر البلاغة. خاصة في المراحل الأولى حين كان النقد ينطلق من تصور للجنس الأدبي تكوَّن بشكل عفوي عبر زمن مديد من الممارسة. إن الحديث عن مقصِّد القصيدة يشبه الحديث عن الواضع الأول للغة. لقد وجدت القصيدة — في اعتقاد المتحدثين عنها — مكتملة وكان تأملها أول وعي للغة بذاتها.

وإذا نظرنا من زاوية الخطابة والبيان الخطابي فإن مشروع الجاحظ في البيان والتبيين لا يمكن أن يفهم إلا من خلال قراء ابن وهب له، واستئنافه لمشروعه. فابن وهب يرى أن الجاحظ لم يقدم شيئا يستحق الاعتبار في باب البيان.

وعلى النقيض من استراتيجيْة قراءة ابن وهب للبيان والتبيين نجد استراتيجية قراءة السكاكي لكتاب الدلائل أكثر إنتاجية. لم يهتم السكاكي بالمشروع و المنطلقات بل انطلق من المنجز في قراراته النهائية. ابتدأ من آخر ما انتهى إليه الجرجاني: أي النظم أو علم المعاني. انطلق من آخر قناعات الجرجاني حتى ولو كانت مأساوية و هي أن الإعجاز مسألة ذوقية؛ فنهاية الدلائل هي بداية المفتاح بلاغيا، في حين أن البرهان في وجوه البيان يعود مع الجاحظ إلى المحاسبة على المنطلق نفسه: أنواع الدلالة على المعاني من لفظ وغير لفظ، هل وفاها الجاحظ حقها أم لم يفعل؟ وحين نقطع النظر عن الخلفية المذهبية التي حضرت كشعار في منطلق مشروع ابن سنان ونعتمد مدخله النظري الابستمولوجي ومنجزه الفعلي ندرك مدى تقاطعه مع مشروع حازم القرطاجني، بل يترسخ عندنا أن حازماً حاول صياغة المنطلق النظري العلمي المتعلق بالأسس الخمسة للصناعة آية صناعة، مثل ابن سنان، مستفيدا من اجتهادات الرجل مدخلا إياها في إطار نظري أوسع متوسعا في بعض الجوانب غير الموسعة عند ابن سنان مثل قضية المحاكاة. إن حديث حازم عن المعاني يوازي في كثير من خطواته عمل ابن سنان، بل نجد اشتراكا في مواقفَ وعباراتٍ كثيرة.

إن هذا الطرح من زاوية القراءة جدير بجعلنا نتلافى كثيرا من النقص الذي شاب

الدراسات البنيوية الصرف، وكذا الدراسات التاريخية التحقيبية الوضعية غير الوافية بالنمو الداخلي للعلاقات القرائية وما تحمله من تقابلات وتعارضات. إنها تسمح:

1) بمراجعة مفهوم البلاغة المهيمن. وتعيد إلى هذا العلم الأرض التي استُلبت منه فحولته من إمبراطورية مترامية الأطراف إلى مجرد إمارة محصورة داخل أسوار منيعة متمنعة. إن التصور السائد حاليا و منذ قرون هو، تصور السكاكي، هو قراءة السكاكي للتراث القديم، وهي قراءة مشرعة ولكنها مشروطة بظروف. و قد صار السكاكي اليوم، ككل القدماء، جزءاً من التراث البلاغي، فينبغي أن يدمج فيه قبل القيام بقراءة جديدة. ومن يومها سيُدرس (البيان، والمعاني، والبديع) كتصور لمدرسة لا كصورة كلية نهائية للبلاغة العربية.

ولا أقل من أن يقدم بجانبه مشروع حازم القرطاجني الذي يفتح البلاغة على النقد الأدبي، وعلى كل المقومات الفلسفية واللسانية والشعرية التي تسنده.

2) و تسمح بنقل الرصيد البلاغي من وضعية البنية التاريخية الجامدة المرتبطة بعصرها إلى حلقة من دينامية الأسئلة الإنسانية التي يتصل أولُها بآخرها تجاورا وتعارضا وتقابلا: حيث نجد البلاغة في تجاذب مع الشعر والنحو والمنطق: انزياحٌ مستمر، و نزوع إلى الإنبناء ككيان قائم الذات. ومشروعَا السكاكي وحازم كفيلانِ بهذه المهمة.

3) وتسمح أخيرا بإعادة الارتباط بين "البلاغة" وتاريخ الأدب والنقد أي بالحركة الدائرة حول النصوص الحية وعملية الإنتاج.

ليس من الغريب أن تجمُد البلاغة بعد أن صارت تدرس بعيداً عن تاريخ الشعر وما ينتابه من تطورات شكلية عامة أو فئوية (الأراجيز والموشحات مثلا بل والزجل أيضا) وتدرس بعيداً عن المعارك النقدية، وتطور مفاهيم النقد، والحال أنها في ارتباط وثيق بهذه المجالات، ارتباط تداخل لا تقارب.

إن مركز الجذب و المحور المستقطب في منهاجية هذا البحث هو الكشف عن الأسئلة والأجوبة والكشف عن المشاريع والمنجزات.

ب ـ خطوط الطول والعرض:

البحث عن الأنساق.

لقد اقتضت طبيعة العرض المفصل للمؤلفات البلاغية وبناء القضايا المنفصلة وتتبع بنيات الكتب انقطاعَ الخيوط الواصلة بين المفاهيم والقضايا العامة أحيانا، أو على الأقل، صعوبة استيعابها قبل الانتهاء من قراءة الكتاب ككل. وهذا الأمر مرهق وغير مضمون العواقب في عصر السرعة، فمَنْ ذا يستطيع اليوم حبس نفسه حتى ينتهي من قراءة فصولٍ كاملة، بل حتى الانتهاء من الكتاب ليعيد آخره على أوله؟ إن لم تنقرض هذه الفصيلة من القراء فقد صارت نادرةً. لذلك رأيت أن تكون هذه الفقرة من المقدمة توصيلا للخيوط، وعقداً لأطراف الكلام، بقدر ما هي كشف عن منهجية البحث في الكتاب.

ب ـ 1 ـ المشاريع والمنجزات

لقد تقوى مفهوم النسق والبنية في البحث العلمي العربي منذ البداية، عندما غلب القياس على الرواية. القياس الذي يقوم على استقراء الظواهر واستخراج نظامها الخفي الذي يترجمه الاطراد.

كان الوصول إلى النسق الإعرابي: الفاعلية والمفعولية والظرفية، وما إلى ذلك من الأنساق المطردة، وكذا كشف النسق الصرفي والنسق العروضي دعماً حاسماً للاتجاه النسقي في التفكير العلمي العربي، وكان من أعراضه وظواهره البحث في العِلل والأسرار. فألفت كتب كثيرة في علل النحو في وقت مبكر، كما ألفت كتب تحت عناوين تبدأ بسِر أوأسرار في اللغة والبلاغة. منها سر صناعة الإعراب لابن جني وسر الفصاحة لابن سنان وأسرار البلاغة للجرجاني[1].

وترتب عن ذلك البحثُ في القواعد والكليات، كما نجد في القراءة العربية لفن الشعر لأرسطو. فقد صرح الشراح الملخصون: الفارابي وابن سينا وابن رشد جميعاً أنهم سيقتصرون على البحث في القواعد العامة والكليات. هذا فضلا عن وجود كتب مبكرة

[1] ـ هذا بالإضافة إلى كتب أصول العلوم، أصول الفقه وأصول النحو.

نسبيا في نقد الشعر تحمل هذا الهم مثل قواعد الشعر لثعلب أو تمارسه دون التصريح مثل نقد الشعر لقدامة.

ورغم هذا الحرص المبكر على البحث في البنيات والأنساق فسنجد من المتأخرين مَن يصرح، بعد ذلك، بأن الدراسات المنجزة في البلاغة قبله دراسات جزئية تهتم "بالظواهر" وأنّ جِدَّةَ مشروعه تكمن في "التكلم في كثير من خفايا هذه الصنعة ودقائقها"[1]. فالهم النسقي كان حاضرا في أعمال البلاغيين العرب.

لقد قادني البحث في موقع الموازنات الصوتية من الرؤية البلاغية في عمل سابق مطبوع إلى تكوين تصور عام عن مسارات البلاغة العربية وخلفياتها الفكرية والأيديولوجية، كما قادني إلى اكتشاف الفروق بين المشاريع والمنجزات وما يؤدي إليه ذلك من تضارب بين منطوقِ نصوص من المؤلَّف البلاغيّ الواحدِ. وبدأ يزعجني ما أسمعه في الندوات العلمية من استشهادات بنصوص منتزعة من النسق، لا نَعْدِم في المؤلَّف الذي أخذت منه ما ينقضُها أو يخالفها مخالفة صريحة. ولذلك كان من بين همومي الموجهة حين تصديت لإعادة قراءة تاريخ البلاغة العربية استخراج أنساق المؤلفات في حوار بين المشاريع والمنجزات. كان أول عمل لي في هذا الصدد قراءتي لسر الفصاحة لابن سنان في أوائل الثمانينات[2]. فبرغم أني لم أنتبه وقتَها للخلفيات المذهبية المُحرّكة لابن سنان فقد استفزني تحلُّل الرجل تدريجيا من التزاماته وشعاراته الأولى. انطلق ابن سنان من الجزم بانحصار الفصاحة في الأصوات، ثم انزلق من الصوت إلى اللفظ ببُعديه الصوتي والدلالي، ثم صار إلى المعاني المفردة، أي في استقلال عن الصوت، و ذلك كله تحت ضغط طبيعة الموضوع[3] و ما أنجز فيه قبله.

و ما وقع في مؤلف ابن سنان شبيه بما وقع في بيان الجاحظ، فالمشروع عند الجاحظ هو البيان بجميع أصناف الدلالة على المعاني من لفظ وغير لفظ (الإشارة والخط والعقد والنصبة أي الحال الدالة)، ثم سرعان ما قُويض البيان بالبلاغة ثم قُويضَتِ البلاغة بالخطابة. وتوجه الاهتمام إلى المقام والأحوال و كان تقديم صحيفة بشر عملاً رمزيا حاسما: تقديم البديل. وبالنظر إلى هذا المسار وهذه النهاية نلاحظ أن الجاحظ كان

---

[1] ـــ حازم منهاج البلغاء 18.

[2] ـــ نشر بمجلة دراسات أدبية و لسانية، العدد 4 سنة 1985 .

[3] ـــ نقصد طبيعة اللغة التي هي أصلاً تواصل، ثم معطيات البلاغة العربية.

موضوعَ سوءِ فهم من الدارسين بعده سواء أولئك الذين توجهوا توجها منطقيا مثـل ابـن وهب في كتابه البرهان في وجوه البيان أو من طرف نقاد الشعر. فابن وهب ــ وهو الذي تبنى موضوع البيان بكل حذافيره مستأنفاً القول فيه ــ يعلن بصريح العبارة أن الجاحظ لـم يقل شيئاً في موضوع البيان. ثم يتولى هو مهمة مَلْءِ الخانات الأربع في مجـال الدلالـة وهي: الاعتبار، والاعتقاد، والعبارة والكتاب أي استنباط المعرفة (الاعتبـار) ومعالجتـها (الاعتقاد) وتداولها (العبارة والكتاب) . لذلك فمن المثير أن نجد بعضَ الدارسين المحدثيـن يبحثون في عمل الجاحظ عن بلاغة شعرية[1].

ويمكن أيضاً، وفي إطار المشاريع والمنجزات، تأمل عَمَل السَّكاكي في مفتاح العلـوم، فمن البحث عن **"علم الأدب"** من خلال النحو والصرف وصلَ إلى ما اعتـبر إبداعًـا لـه يُغطي على غيره، وهو تنظيم علم المعاني وتأطيره. فعلم المعاني الذي جاء لتكميل النحـو في تأسيس **علم الأدب** في مشروع مفتاح العلوم صار مركزاً، وصار النحو والمنطق (علـم الاستدلال) مجرد خدَم له. لقد تولّد علم المعاني، باعتباره لب البلاغـة ومركزهـا عنـد السكاكي، عبر مخاضِ تفاعُلِ النحو والمنطق والشعر في علاقتها بالمقاصد الإنسانية.

ولعل أهم عملية تحوُّل هي التي مر منها عمل عبد القـاهر الجرجـاني عـبر كتابيـه الأسرار والدلائل. لقد راهن عبد القاهر الجرجاني، انطلاقا من تصور أشعري يعتبر الكلام **معاني نفسية**، و يُعادي مقولةَ المعتزلة التي تجعله أصواتا ومقاطع، راهن، في البدايـة، على المفارقة الدلالية التي يحققها التشبيه والتمثيل (في مستوى أدنى) وتحققها الاستعارة و التخييل (في مستويات أعلى). وكانت نظريةُ المحاكاة الأرسطية في قراءتها العربية مُسعفة لمثل هذا التصور. غير أنه ما إن وصل بهذا البناء إلى ذروته وقمة تعقيده حتى انتبه إلـى أنه غير مُسعف في بيان إعجاز القرآن، سواءٌ من حيث الكم أو النوع. فليس القرآن كلُّـه مفارقات دلاليةً من جهة ، ومن جهة ثانية فإن النماذج العليا من المفارقات التخييلية تقـوم على الكذب، وهذه صفة لا تلائم القرآن الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه.

لقد اقتضى هذا المأزق، بعد محاولات ترقيعية غير ناجحة، عبر كتاب الأسرار (تمثلت في الدفاع مُوقتا عن الصِّدق، ثم في الحديث عن المجاز العقلي) استئناف البحث عن بلاغة

---

[1] ــ نشير هنا إلى بعض الدراسات الجامعية مثل: الرؤية الشعرية عند الجاحظ أطروحة دولة لـ عبـد الرحيم الرحموني. نوقشت بكلية الأدب.

تناسب النص القرآني، بلاغة تحضر في النص كله، وتتَّصل بالمقاصد والأحوال. ولم يكن له مفر من البحث عنها في تراكيب الكلام، أي النظم.

ومع ذلك فإن إشكالية المعنى والصوت لم تختف مع التحول من **الغرابة الشعرية** إلى **المناسبة التداولية**، واعتماد النحو أساسًا في تحديد العلاقة بين المقاصد والتراكب، بل لقد عادت القضية إلى الطرح والتخريج في قالب آخر؛ عولجت المسألة بصورة شاملة ونهائية في إطار ثنائية المادة والصورة، أو المضمون والصياغة الشعرية. تم ذلك بمقايضة اللفظ في الصياغة النهائية بالصورة أو المعنى الأول الذي ينتقل منه إلى المعنى الثاني.

و هكذا سيلاحظ القارئ تدخل الاعتبارات المعرفية و المذهبية و المادة المتوفرة، وطبيعة الموضوع في إحداث تحولات داخل عملية البناء النظري. كما سيلاحظ أن هذه الاعتبارات لم تعق أحيانا تكوين تصورٍ منسجم نظرا لاستسلام المؤلف، في الأخير، لطبيعة الموضوع و تغليبها على الاعتبارات الأخرى كما وقع لابن سنان، الذي بنى، عبر عملية تحوله، بلاغة منسجمة تستجيب لكل متطلباتِ المحافظة الكلاسيكية، عمادها الصحة والتناسب، و تجد مجالا تطبيقيا فسيحا في التراث العربي أكثر بكثير من الذي تجده نظرية عبد القاهر الطلائعية.

ب . 2 ــ النسق و المصطلح

من عواقب عملية التحول داخل البناء تغير مفاهيم المصطلحات بل وتناقضها أحيانا. وهذا الواقع يجعل مهمة استخراج المصطلحات وتعريفها دون الوصول إلى التصورِ العام الذي يُشغِّلها أمراً محفوفاً بالمزالق، فهو يؤدي من بين ما يؤدي إليه: إما إلى الخطأ في تعريف المصطلح أصلا، وإما إلى جعلِ المركزيِ ثانوياً والثانويِ مركزيّاً، بل قد يؤدي إلى إهمال مصطلحات جوهرية لا يستقيم الفهم في غيابها.

وهذا ما جعلنا لا نكف، منذ سنوات، عن انتقاد توجه بعض الزملاء من الدارسين العرب في مجال البحث المصطلحي ممن يكتفون بالتعريف المعجمي أو بالتصريح العابر للمؤلف في موقع من المواقع دون أن يبذلوا جهدا لكشف موقع المصطلح من خلال النسق العام النهائي أو المتحول للمشروع العلمي. أقول: "دون بذل جهد"، لأني لا أتخيل أنهم لايجهلون ــ من الوجهة النظرية ــ أن المصطلحات تعرف من داخل العلم الذي تنتمي إليه، أو من سياق البناء النظري لمؤلِّف أو مدرسة، وهذا ما يقصده المختصون حين

يقولون: إن المصطلحات تتعارف، أي يَعرفُ بعضها بعضا ويُعرِّفه[1].

نكتفي هنا بتقديم مثالين أساسيين من مشروع عبد القاهر الجرجاني يبينان المنزلق الذي يمكن أن يؤدي إليه أخذ المصطلح خارج السياق:

المثال الأول: **المعنى العقلي**

استُعْمِلَ العقلُ والعَقلي عند الجرجاني استعمالين متناقضين: من الضد إلى الضد: وذلك داخل كتاب أسرار البلاغة وحده.

أ ــ المعنى الأول: العقلي ضد الحسي

تتبع الجرجاني في القسم الأول من الأسرار مستويات البلاغة باعتبار الحسية والعقلية. فهو يرى أن قيمتها تزيد صعوداً كلما زادت عقليةً وتجريداً[2] حتى تصل إلى الجمع بين أعناق المتنافرات عن طريق التخييل.

ب ــ المعنى الثاني: العقلي ضد التخييلي

وحين انتقل في آخر الكتاب للحديث عن المعاني القابلة للأخذ، أي للسرقة، والمعاني غير القابلة للأخذ، جعل المعنى **العقلي** في مَقابل **التخييلي**، فالعقلي هنا ما لا يعتد فيه بالأخذ لأنه مشترك أي غير شعري. العقلي هنا هو المنطقي المجرد.

إنه من السهل أن نمد قنطرة بين المعاني العقلية في أول الكتاب والمعاني التخييلية في آخره و هذا ما بيناه فعلا، ولكن هذا لا يحل مشكل استعمال مصطلح واحد استعمالين مختلفين متناقضين.

---

1 ــ نشير ــ من بين نماذج كثيرة ــ إلى تجربة مجموعةِ معهد الدراسات المصطلحية بكلية الآداب بفاس حيث تعتبر مؤلفات الشاهد البوشيخي، رئيس المعهد، مثالا يحتذى من طرف عشرات الطلبة الذين يحضرون شهادات جامعية تحت إشرافه، أو إشراف المتعاونين معه. لمزيد من التوضيح في هذه المسألة انظر مقالنا "المصطلح الأدبي والنسق المعرفي". (ينتظر ظهوره ضمن أعمال ندوة "المصطلح الأدبي" المنعقدة بالقاهرة بتاريخ16-20 مايو 1998 تحت إشراف المجلس الأعلى للثقافة).

2 ــ انظر تفصيل ذلك في القسم الثاني. الفصل الثاني. المبحث الأول.

والمثال الثاني :"اللفظ".

تحدث الجرجاني عن اللفظ في الأسرار باعتباره أصواتا مسموعة. وهو بذلك نقيضٌ للمعنى. وأرجع **المعنى إلى أصول عامة هي: التشبيه والاستعارة والتمثيل**، والمجاز أيضا، باعتباره أصلا للاستعارة.

وعلى هذا الأساس بني كتابه أسرار البلاغة. وعند الانتقال إلى كتابِ الدلائل، أي عند **الانتقال من الغرابة الشعرية إلى المناسبة التداولية**، أدرج هذه **الأصول** المعنويةَ تحت العناصر البلاغيةِ **اللفظيةِ. فاللفظ في النّسق البلاغي للدلائل هو: الاستعارة والتمثيل والكناية**. وهذا المفهوم يدخل في عملية مصالحة من الاتجاه التقليدي الذي يجعل البلاغة في اللفظ. وفي إطار هذه المصالحة تمت الإبداعات الكبرى للبيان تحت مفهوم صورة المعنى ومعنى المعنى، فما يُسميه القدماء لفظاً هو: صورة المعنى، ومعنى المعنى، وليس ما فهمه المتأخرون أي الأصوات.

هذا، وهناك إشكالات أخرى لا يتسع المقام للتمثيل لها هنا، من ذلك ما سبق أن بيناه في القسم الأول من كتابنا: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغة، من أن الواقعة البلاغية الواحدة يمكن أن تأخذ عدة أسماء تبعا للجهة التي ننظر إليها منها[1]، ومعنى ذلك أن التعرف على النظام المصطلحي يتطلب الخوض في اشتغال النظرية.

ج ــ منابت البلاغة وتُربتها

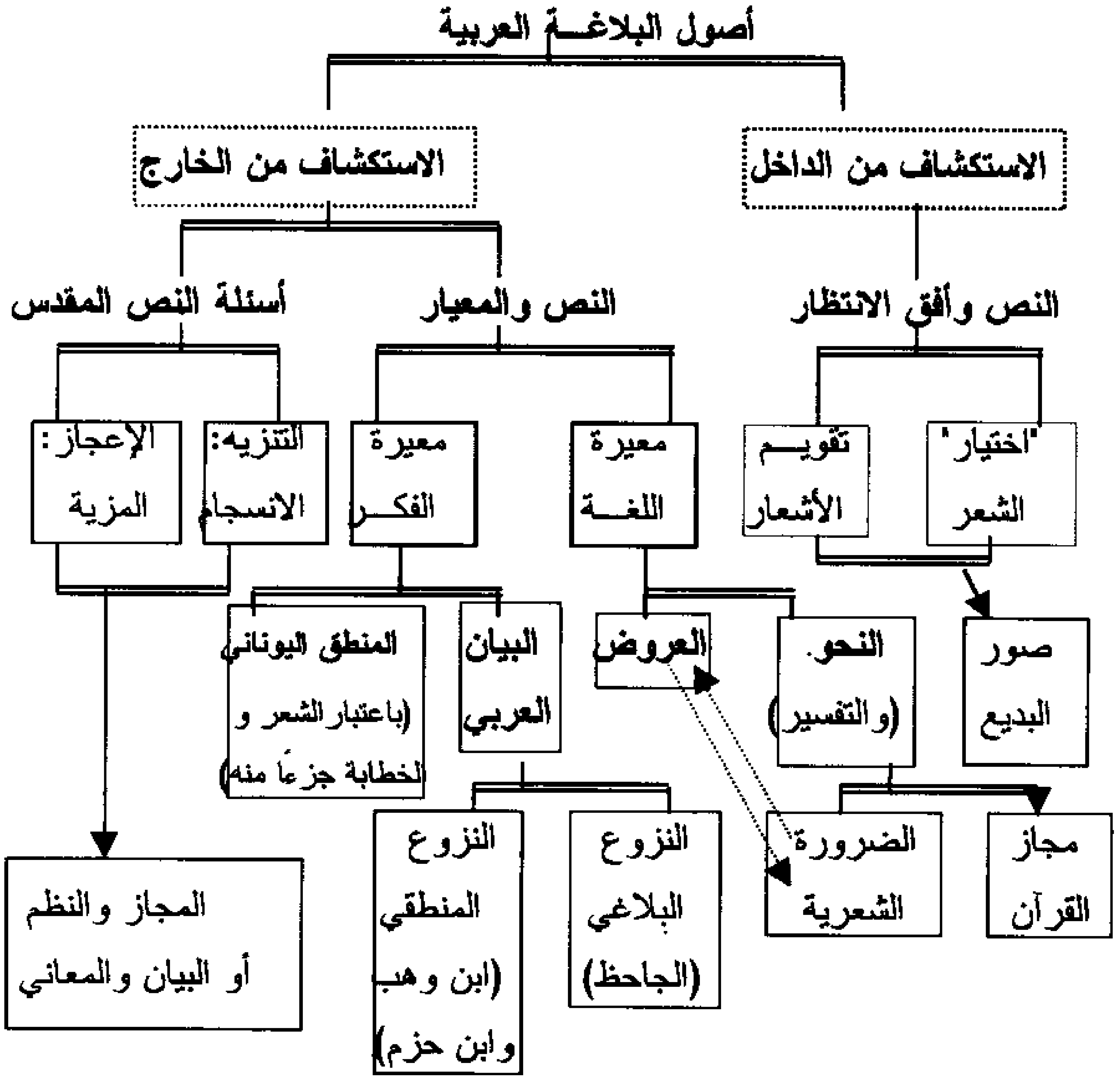
ساهمت عوامل متعددة في نشأة البلاغة العربية و تطورها. يمكن تقسيمها إلى عوامل أولية و عوامل مساعدة أو طارئة.

1ــ العوامل الأولية هي تلك التي أدت إلى ملاحظة الخصوصية الأدبية، سواء كان ذلك من الداخل، أي عن طريق معاناة موضوع البلاغة (النص الأدبي)، أو من الخارج عن طريق معاناة أسئلة أخرى لغوية أو دينية أو معرفية عامة.

---

[1] ــ الموازنات الصوتية ص 30.

2 ـ والعوامل المساعدة هي العوامل التي ساهمت في تعميق البحث في الموضـوع أو تطويره، وهي تتعلق أساسا بالمثاقفة، وتطور البحث والتـأليف فـي المجـالات الفكريـة المختلفة. يمكن أن نجسد ذلك بالخُطاطة التالية:



ج .1 ـ العوامل الأولية: المنابت

كانت النشأة الأولى للبلاغة من مصدرين: داخلي وخارجي:

ج.1 ـ1 ـ الاكتشاف من الداخل

وقد أنجزت عن طريق تأمل النص الشعري مباشرة (نقد الشعر واختيـاره)، أي عـن طريق الملاحظة المباشرة والاختيار الفني.

ظهرت منذ العصر الجاهلي ملاحظات و تعليقاتٌ واصفــةٌ، أو مــآخذ علــى القــول الشعري الذي صار موضوعَ تأمل، ثم توسعت هذه الملاحظات وتكاثرت خلال العصــــر الإسلامي والأموي إلى أن ثارت الخصومة بين القدماء والمحدثين حــول الأسـبقية إلـــى مجموعة من الصور سميت: **البديع**، أي الجديد على غير مثال. فكانت بداية التأليف فـــي الصور البلاغية مع ابن المعتز، وانطلق تقليد كتب البديع ثم البديعيات. تغذت هذه الكتـب من الخصومات النقدية، فتكاثرت الصور والأمثلة و التعريفـــات. فشــكل عمــل النقــاد التطبيقيين والبديعيين المرحلة الأولى، مرحلة الملاحظة المنبثقة من الموضوع نفسه. ومـن هذه المجموعات تغذت كتب التنظير النقدي (قدامة مثلا) والبلاغي (الجرجاني) فيما بعــد، عبر معالجة الإعجازيين الانتقائية كما مارسها الباقلاني.

إلى جانب هذا المسار النقدي البديعي كانت عملية اختيار الشعر (والنثر أيضا) مسعفةً في كشف الصناعة البلاغية والتمهيد لطرح الأسئلة حولها. كما في اختيار أبي تمام علـــى أسس جمالية وفكرية وأخلاقية في الحماسة والوحشيات. و في شرح المرزوقي لجانب من هذا الاختيار(الحماسة). هذا الشرح الذي يمكن اعتباره من أهم كتب البلاغة التطبيقية قبـل وجود البلاغة كنظرية، وذلك فضلا عن الأسئلة المباشرة التي طرحها المرزوقي حـــول عمود الشعر في مقدمة شرحه.

لقد سمينا هذا العمل البلاغي النقدي في كتابنا تحليل الخطاب الشعري **بلاغة الرصـد**. لكونها ترصد الملاحظات وتجمعها وتسميها دون اهتمام بنسق تنظيري.

ج.1ـ 2 ـ أما الاستكشاف من الخارج

فقد نتج عن عملية التأليف العلمي التي استهدفت **تقنين اللغة والفكر وتنزيه الدين**.

ج.1ـ 2ـ 1ـ أدت عملية الاختزال التي طالت المنجز من الخطـــاب (أي مجمـوع النصوص الشعرية و النثرية بما فيها القرآن الكريم و الشعر الجاهلي) إلى تعارض بيـــن القاعدة القياسية والنص الخارج عن القياس. لقد أدى الاطراد القياسي الذي تطلّبه وضـــعُ النحو إلى التعارض مع النص القرآني، من جهة، والشعر العربي، من جهة ثانية. فكان أن فُتح باب التوسع في اللغة منذ البداية مع سيبويه. هذا الباب الذي طبقه أبو عبيدة في مجاز القرآن بكثير من حرية الرأي التي جَرَّتْ عليه نقمة اللغويين و دارسي النـــص القرآنـــي. وتفاعل معه غيره من اللغويين، مثل الفراء، بحذر أكثر.

من خلال عملية استخراج العبارات التي لا تنضبط للقواعد المقررة في النحو توصل اللغويون إلى استخراج كثير من الصور البلاغية مقارنين بين القرآن والشعر. بل لقد تعدوا ذلك إلى تسمية كثير من المفاهيم الجوهرية، مثل: **التقديم والتأخير والحذف والاختصار والتشبيه والتمثيل والكناية**...إلخ. ثم تناقلت كتب البلاغة أمثلتهم ومفاهيمهم. إذ نستطيع أن نعيد العتاد الذي بُنِيَ به **علم المعاني** إلى جهد هؤلاء اللغويين، كما نجد عندهم أغلب أسماء صور **علم البيان** وأمثلته، أي كل ما يتصل بالتركيب وتحول الدلالة بشكل من الأشكال.

وفي الحديث عن ضرورة الشعر التي هي الوجه الآخر لعملية التوسع طرح السؤال البلاغي الجوهري: ما الذي يجوز في الشعر مما لا يحتمله الكلام؟

وعموما فإن الأسئلة التي أثارها تقعيد اللغة سواء من زاوية مجاز القرآن أو من زاوية ضرورة الشعر قدمت للبلاغة ثلاثة عناصر مهمة:

1ـ متن من الأمثلة المنزاحة عن الأقيسة اللغوية المطردة.

2ـ مفاهيم ومصطلحات تدل على إجراءات تركيبية ودلالية انزياحية.

3ـ الحديث عن الخصوصية اللغوية للشعر باعتباره صاحب خصوصية ذاتية.

إن علاقة البلاغة بتقعيد اللغة علاقة قديمة حديثة. ويمكن في هذا المجال سحب الماضي على الحاضر، والحاضر على الماضي، لفهم مغزى الظاهرة. يمكن النظر في الموضوع بتأمل ملابسات ظهور مصطلحين متمايزين متداخلين؛ مصطلح الشعرية Poètique ومصطلح الأسلوبية Stylistique.

ارتبط المصطلح الأول، مصطلح" شعرية" بياكبسون ارتباطا قويا كاد يصرف النظر عن غيره، وذلك باعتبار صياغته لجهود الشكلانيين الروس صياغة لسانية قوية سهلت تداولها. من أشهر عناوينه: "نحو الشعر" هذه العبارة المباشرة الدلالة. ومن المعلوم أن الشعريةَ قد اعتُبرت عند من سار على دربه وظيفة لسانية قصارى الاختلاف في شأنها أن يقترح لها نحوٌ خاصٌ أو يُفرعَ نحوها عن نحوِ اللغة التواصلية[1].

[1] ـ انظر مناقشة هذه القضية عند NICOLAS RUWET في كتابه LANGAGE, MUSIQUE , POESIE .P.153.-

ثم تهذب هذا التوجه بانتقاله من يد اللغويين إلى يد دارسي النص الخاص، مثل رولان بارث و تودوروف و جان كوهن وغيرهم، فأعيد إلى أحضان البلاغة[1]. وهذا هو العمل نفسه الذي أنجزه عبد القاهر الجرجاني في أعقاب اللغويين.

وفي أدبيات الأسلوبية نقرأ أن بالي كان تلميذاً لـ DE SAUSSURE وأنه لاحظ عدم تغطية نموذج أستاذه لكل أبعاد الظاهرة اللغوية. وكان من حقه أن يلاحظ ذلك، فتشبيه النظام اللغوي بقطعة الشطرنج وحده كفيل بجعل المبتدئ في اللعبة يلاحظ أنه نسق بدون قلب، أي أنه نسق يفتقد الجانب الوجداني؛ هذا الجانب هو الذي بحث عنه BALLY وأسماه الأسلوبية[2].

إن عمل اللغويين القدماء الذين ألَّفوا في مجال مجاز القرآن وضرورة الشعر داخل إطار التوسع في اللغة يلتقي مع عمل الشعريين والأسلوبيين المحدثين في قيامه على استكشاف ما لم يستوعبه النحو وما لم تستوعبه المعايير المنطقية الصرف[3].

وكان النحو باعتباره مَنطقًا للغة قد امتد إلى قضايا انسجام الخطاب: توحيد الضمائر (المفرد المثنى الجمع) وتوحيد الجهة (الغياب والحضور: الالتفات). فالتبس بالمنطق. ثم التبسا معاً بالبلاغة.

---

[1] ـ انظر مقدمة كتابنا تحليل الخطاب الشعري.

[2] ـ انظر مقدمة: TRAITE DE STYLISTLQUE FRANCAISE خاصة الصفحات:7-12.
ويقول حمادي صمود معبرا عن مفارقة خروج الأسلوبية من أحضان اللغة: "اقترن هذا الاتجاه (أي الأسلوبية التعبيرية.. أسلوبية اللغة) باسم شارل بالي...أحد رواد الأسلوبية.
ومن المفيد أن نشير إلى أنه تتلمذ على عالم اللغة السويسري فيردينان دي سوسير... وفائدة هذه الإشارة أن بالي سيبني نظريته في الأسلوب على ما لاحظ لَدَى الأستاذ من نقص في تصوره لإشكالية اللغة، ورأيه في نظامها".(الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة89).

[3] ـ يقول فان ديك في مثل هذا السياق: "ففي حين ترتبط اللسانيات، قبل كل شيء، بدراسة الجمل (ومكوناتها) وتنشغل أساسا بوضع مبادئ النحو (أو الأنحاء) فإن علم النص يدرس **الأقوال** اللغوية في كليتها، كما يدرس الأشكال والبنيات الخاصة بها ، تلك التي لا يمكن وصفها بواسطة النحو. من هذه الزاوية يقترب علم النص من **البلاغة**، بل يمكن اعتباره ممثلا معاصرًا (عصريا) لها". («النص بنياته ووظائفه ضمن نظرية الأدب في القرن العشرين» 46.)

ج.1 ـ 2 ـ 2 ـ ومن الطبيعي أن يكون أول استثمار لهذا الرصيد اللغوي في إطار سؤال آخر غير السؤال البلاغي الذاتي. لقد استثمرت هذه الجهود من طرف المتكلمين الذين شغلوا بتنزيه النص القرآني عن مجافاة العقل واللغة كما نجد في تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة وفي كثير من الشذرات التي حفظت من عمل الجاحظ.

أثار اللغويون، دون أن يفكروا في ذلك، وهم يبررون انزياحات تعابير النص القرآني عن القواعد الجديدة، مجموعةً من الأسئلة الفكرية حول انسجام النص القرآني. ولم يعد الجواب اللغوي كافيا كما قال الجاحظ، بل صارت الاستعانة بالمنطق أمرا ملحا[1]. وفي هذا الإطار طور مفهوم المجاز من المستوى اللغوي العام (كل ما خالف القياس والمألوف) إلى المستوى الكلامي الخاص الذي يعني تحول الدلالة(المجاز في مقابل الحقيقة). ويعتبر عمل ابن قتيبة في كتابه تأويل مشكل القرآن قنطرة نحو الضفة الأخرى: ضفة المجاز الكلامي والأسئلة الكلامية الدائرة حول انسجام النص. فقد قدم مفهوم أبي عبيدة ثم انزاح عنه إلى المفهوم التأويلي الجديد.

تكمن أهمية الخطوة التي خطاها المتكلمون الأوائل(أي الذين نظروا في انسجام النص) في بلورة مجموعة أساسية من المصطلحات والمفاهيم البلاغية، تسمية وتعريفا وتمثيلا. وعلى رأسها مفهوم المجاز والاستعارة.

وحين انتقل عمل المتكلمين من **التنزيه** إلى البحث عن **المزية** والاحتجاج للنبوة بالإعجاز اتضح السؤال البلاغي: **كيف يتفوق النص القرآني على النص الشعري العربي؟ وكيف يتفوق نص عل نص إجمالا.**

وقد بدأت الاقتراحات البلاغية الأولى في هذا المجال مع الخطابي والرماني و الباقلاني والقاضي عبد الجبار (خلال القرن الرابع الهجري). ويمدنا عمل هؤلاء الإعجازيين بمحاولات قَصدية لتفسير البلاغة على مستوى الصورة الواحدة ، ثم على مستوى العلم ككل فضلاً عن تخريج الأمثلة المفردة مما طبع عمل اللغويين والمتكلمين قبلهم. وقد بينا ذلك في موضعه.

ج.1 ـ 2 ـ 3ـ هذا عن عملية الاستكشاف من خلال هموم تقعيد اللغة وتنزيه الدين،

[1] ـ سجل الجاحظ لحظة الانتقال من السؤال اللغوي إلى السؤال المنطقي بقول: "ولو كنت أعلم الناس باللغة لم ينفعك في باب الدين حتى تكون عالما بالكلام".(الحيوان 660/2).

أما إذا أردنا النظر إلى المسألة من زاوية **المعرفة استخلاصا وبثا** فأحسن مثال يوضح الانتقال من السؤال المعرفي إلى السؤال البلاغي هو كتاب البيان والتبيين للجاحظ.

فبالنظر في خطة البيان والتبيين للجاحظ: في حديثه عن أنواع الدلالة على المعاني، وبالنظر إلى ما فهمه قراؤه مثل ابن وهب، كما تقدم، يسوغ لنا القول بأن الجاحظ وصل إلى بلاغة الخطاب الإقناعي من خلال البحث في المعرفة بصفة عامة: **كيف نفهم وكيف نُفهم؟** بلاغة قوامها الاعتدال في استعمال الصور البلاغية حسب الأحوال والمقامات، مع توظيف كل الإمكانيات المسعفة واعتماد ذخيرة معرفية شديدة التنوع من النصوص الأدبية والدينية والأخبار والأمثال والحكم (ثقافة الخطيب).

ج. 2 ــ العوامل المساعدة

ج.2 .1 ــ التفاعل الثقافي

إن دخول الثقافة العالمية من خلال التراث اليوناني والفارسي والهندي... إلخ، عن طريق الترجمة والاطلاع المباشر وغير ذلك من سبل الاتصال، كان ظاهر الأثر، مؤثرا **سواء في بداية المشاريع وطرح الأسئلة أو في مسار البناء.**

ومن الأكيد عندنا هنا أن الجاحظ مثلا كان على بينة من تصور الحكيم أرسطو في بناء المعرفة وتداولها. ولكن يبدو أنه وجد في كتاب فن الخطابة وحده ما يسعف في تنظيم المعرفة الشفوية العربية المطلوبة عند المعتزلة لبناء فن خطابي مفيد في معركتهم الفكرية، فانحاز إلى **المقام** على حساب البناء اللغوي، كما انحاز إلى الاختيار من التراث العربي وتخلى عن المشروع البياني العام في بعده المعرفي.

لقد أخذ الجاحظ أفكاراً مختلفة عامة ومُسعفة في قراءة الخطاب وتصنيفه، من هذه الأفكار العامة:

1ــ انقسام الخطاب الإنساني إلى جد وهزل، وهذه منطلق فن الشعر عند أرسطو، ولكن الجاحظ بنى تصوره في بعد تام عن مفهوم الشعر عند أرسطو.

2ــ فكرة المقام ومناسبة الأحوال، وهي مدار الإقناع في كتاب الخطابة لأرسطو.

وبقطع النظر عن اقتطاع الأفكار وإخراجها من سياقاتها في المحاولات الأولى فيمكن القول بأن القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو هي التي أسعفت عبد القاهر الجرجاني

في بناء بلاغة المفارقة الدلالية في كتابة أسرار البلاغة، كما أسعف مفهوم الصحة والاعتدال في كتاب فن الخطابة ابن سنان الخفاجي في بناء بلاغة كلاسيكية محافظة. وهي أيضا التي أسعفت حازماً القرطاجني في مشروعه الضخم لبناء بلاغة معضودة بالحكمة والمنطق.

و تقوم القراءة العربية على تحويل مركز المحاكاة الأرسطية بنقله من عمل الشخصيات على خشبة المسرح إلى عمل الألفاظ و المعاني على مسرح اللغة. لقد انتهت عملية التحويلِ إلى مقايضةِ **المحاكاة بالتغيير** من جهة البناءِ و**التخييل** من جهة الأثر.

كما أن مناقشة الفلاسفة لقضية الفرق بين التخييل و التصديق في ضوء واقع الشعر العربي جعلهم يضيقون الشقة بين التخييل و الاستدلال لدرجة أنا نجد عتادَ البيان عند الجاحظ يندمج مع عتاد التخييل عند الفارابي و ابن سينا في إطار بلاغة عامة عند حازم.

ج.2 ـ 2. الخلفية الدينية

بالإضافة إلى ما ذكرناه سابقاً من كون الدِّين أحد أسباب إثارة السؤال البلاغي حيث تم الانتقال من التنزيه عن التناقض والنقص إلى البحث في مزية النص القرآني البنائية التي تجعلُه خارقاً للعادة البشرية، أي مُعجزةً دالة على النبوة ــ بالإضافة إلى ذلك فقد لعب الاختلافُ حول طبيعة كلام الله نفسُه دوراً في توجيه البحث البلاغي خاصة حين اشتد الوعي بهذا السؤال في القرن الخامس وأصبح مُحرجاً. فابن سنان، برغم اعتماده الصَّرْفة، بنى تصوره البلاغي على اعتبار الكلام أصواتا ومقاطع متأثرا بمذهب المعتزلة مقدماً كتابه بتمهيد نظري يكشف هذه المسألة ويُناقشها بصراحة.وقوة. وهذا الموقف المذهبي هو الذي أوقعه في كثير من الحرج حين واجه طبيعة الموضوع (الخطاب) وما تراكم فيه من معرفة بلاغية عبر خمسة قرون على الأقل، إذ إن اعتماد الأصوات وحدها يلغي أكثر التراث البلاغي ويجافي طبيعة الخطاب البشري.

وعلى النقيض من ابن سنان اعتمد عبد القاهر الجرجاني التصور السني ــ الأشعري على وجه التحديد ــ في القول بأن الكلام **حديث نفسي أي معانٍ**، فحاول بناء بلاغته على أساس دلالي حسب التأويل العربي للمحاكاة في كتابه أسرار البلاغة، ثم حسب المعاني التركيبية النظمية المقصدية في كتابه دلائل الإعجاز. ولم يقبل من فصاحة الأصوات إلا ما أمكن تأويله دلاليا، مثل الجناس المستوفى القائم على الإيهام.

ج. 2 .3 ـ النحو والمنطق

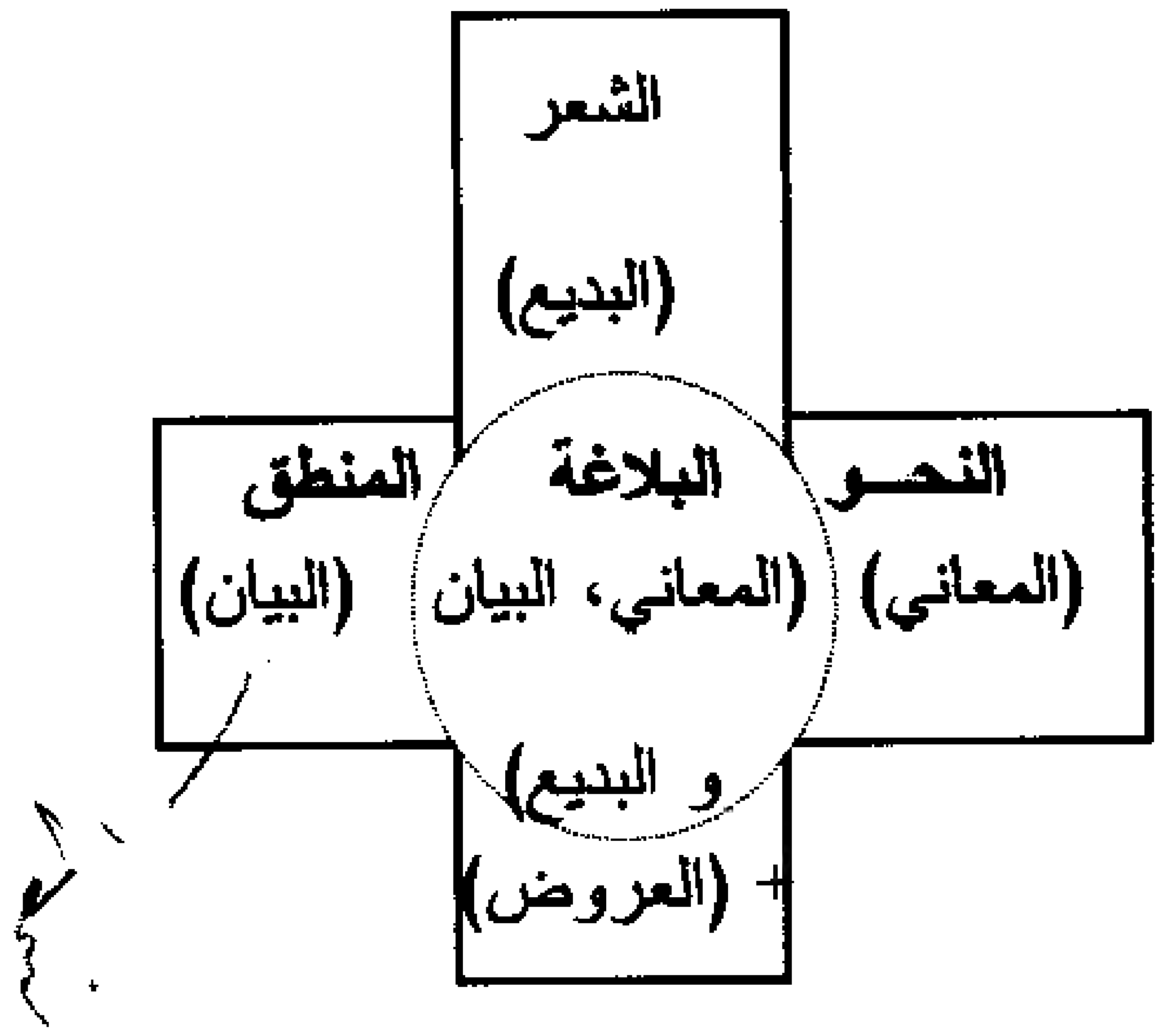
أدى البحث في **النحو** و **المنطق** (بمعنى "الكلام" في الدين والمعرفة البيانية)، كما تقدم، إلى إثارة الكثير من الأسئلة البلاغية. كان هذا في بداية الأمر، حالَ الاستكشاف من الخارج. كان حال البلاغة في ذلك شبيها بحال الأراضي التي تكتشف صُدفةً أثناءَ البحث عن أراضٍ غيرِها.

وفي المرحلة الثانية، حين تحدد السؤال البلاغي، وأصبح صريحا قائمَ الذات، وبدأت عملية البناء والتفسير، عاد الاهتمام بالنحو والمنطق إلى الواجهة، واعتبرا دعامة للبناء البلاغي. يفهم هذا من حديث حازم عن البلاغة باعتبارها "علما كليا". فهي لا يمكن أن تحصل على هذه الصفة إلا إذا كانت "معضودة" بالمنطق والنحو، وإلا بقيت مبحثاً بسيطا من مباحث اللسان الجزئية.

لم يقف حازم عند "القراءة العربية" لكتاب فن الشعر كما فعل الجرجاني في الأسرار، ولا عند قراءة كتاب الخطابة التي استثمرها ابن سنان أحسن استثمار في سر الفصاحة، بل أدمج ذلك كله ضمن قراءة عامة لعمل أرسطو من أجل تنظيم التراث العربي النقدي(بما فيه أغراض الشعر) والبلاغي (بما فيه العروض)، تنظيما يحوّل ذلك المجموع إلى صناعة شاملة لعلوم اللسان، هي البلاغة. ولعل هذا الانفتاح هو الذي حال بينه وبين استثمار مفهوم التغيير عند ابن رشد، الذي لم أجد له ذكرا في كتابه الشاسع منهاج البلغاء. فمن المستبعد افتراضُ عدم اطلاعه عليه. بل لم يستثمر حتى عمل عبد القاهر الجرجاني، لا في أسرار البلاغة ولا في دلائل الإعجاز بشكل يترك له ظلا على عمله. وذلك راجع فيما يبدو إلى صرامة صياغة الرجلين، وقيام عمل عبد القاهر خاصة على الإقصاء: إقصاء الأصوات، والمفردات، والتخبط في قضية الصدق والكذب.

ومع ذلك فإن القارئ المتمعن يقتنع بأن حازما كان واعيا بالمآزق والإحراجات التي وقع فيها الجرجاني وفرضت عليه، كما فرضت على بلاغيين إعجازيين قبله، الكثير من الاختزال، فكانت بلاغته الشاملة ردا موضوعيا على البلاغة المختزلة.

أما السكاكي فإن بلاغته تولدت ــ على غير انتظار ــ من مخاض بين النحو والمنطق والشعر من أجل "مشروع" اسمه **علم الأدب**. إن بلاغة السكاكي هي منطقة تقاطع النحو(علم المعاني) والمنطق(علم البيان) والشعر(علم البديع والعروض) :



لقد وُفِّق السكاكي إلى اكتشاف المنطقة الملتبسة التي اقتتل حولها متــــى بــن يونــس والسيرافي جاعلا إياها منطقة تعايش لا تقاتل. وهذا ما يجعله اليوم موضع عنايـــــة مــن طرف اللسانيين التداوليين و المناطقة فضلا عن البلاغيين المقعدين، وموضع انتقـــاد مــن نقاد الشعر والانطباعيين عامة الذين يأخذون عليه إفساد البلاغة بالنحو والمنطق .

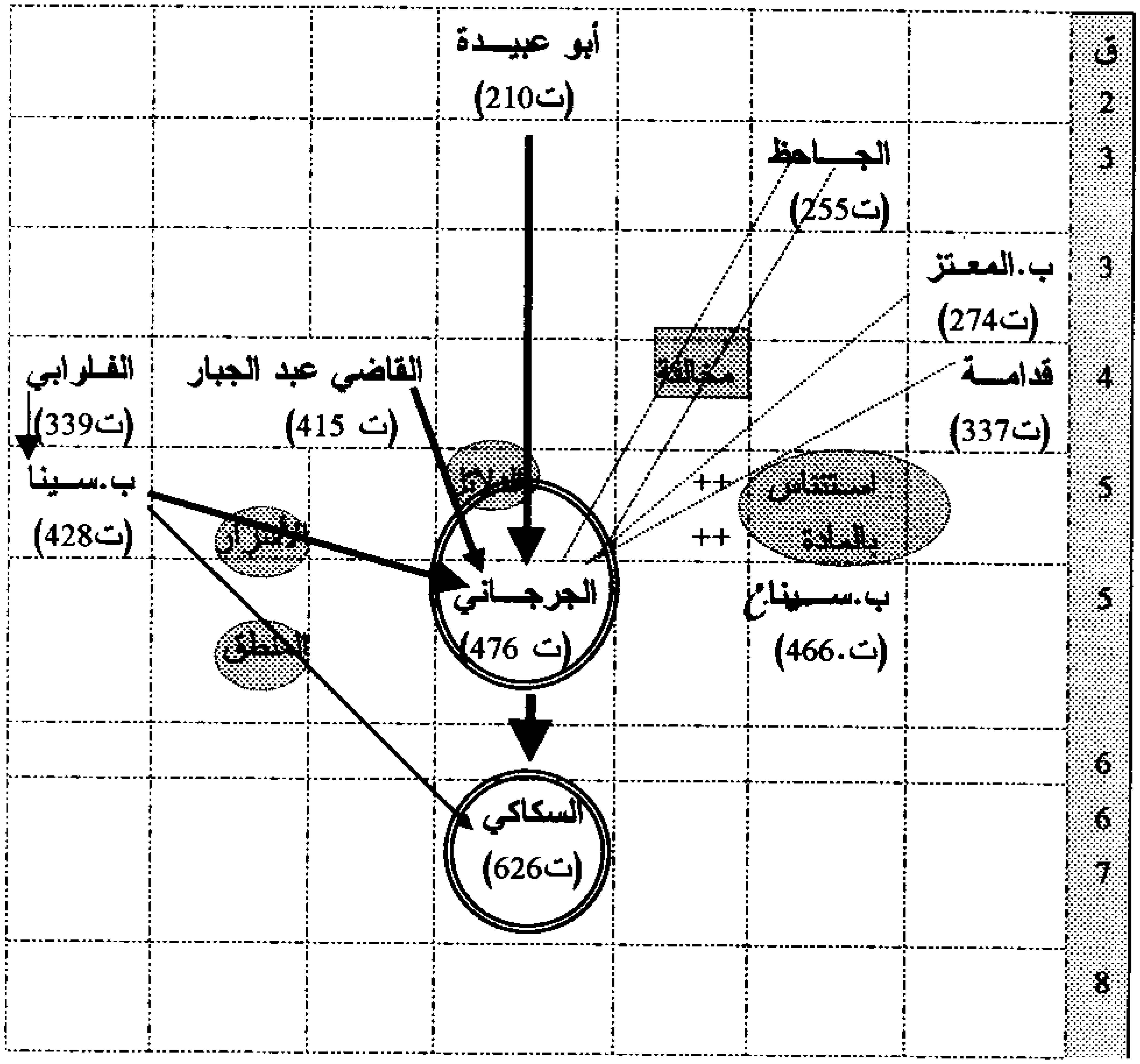
لقد عاش المشروعان، مشروع السكاكي ومشروع حازم، وهمـــا متزامنـــان مفارقـــةً عجيبة، ففي الوقت الذي قرئ مشروع السكاكي شرحا وتلخيصا، إيجازا وتطويـــلا، إلـــى درجة التخمة غير المنتجة، لم يهتم أحد، فيما نعلم، اهتماما من هذا النوع، بعمل حازم. ولم يحتفظ التاريخ من الكتاب، على قرب العهد به، بغير نسخة مبتورة! لعل هذه المفارقة تجد تفسيرا في انكماش الفكر الفلسفي المركّب وهيمنة التقنيات النحوية. يؤيد ذلك تحول شراح بلاغة السكاكي ــ في معالجة قضايا علم المعاني، وهو مركز بلاغتـــه وصلبـــها ــ مـــن الوظائف البلاغية إلى المقولات النحوية. فبدل الاهتمام مثلا بالغرض من التقديم أو الحذف انصب الاهتمام على بيان طبيعة المقدم أو المحذوف: مسند، مسند إليه...الخ

د ــ المسارات الكبرى

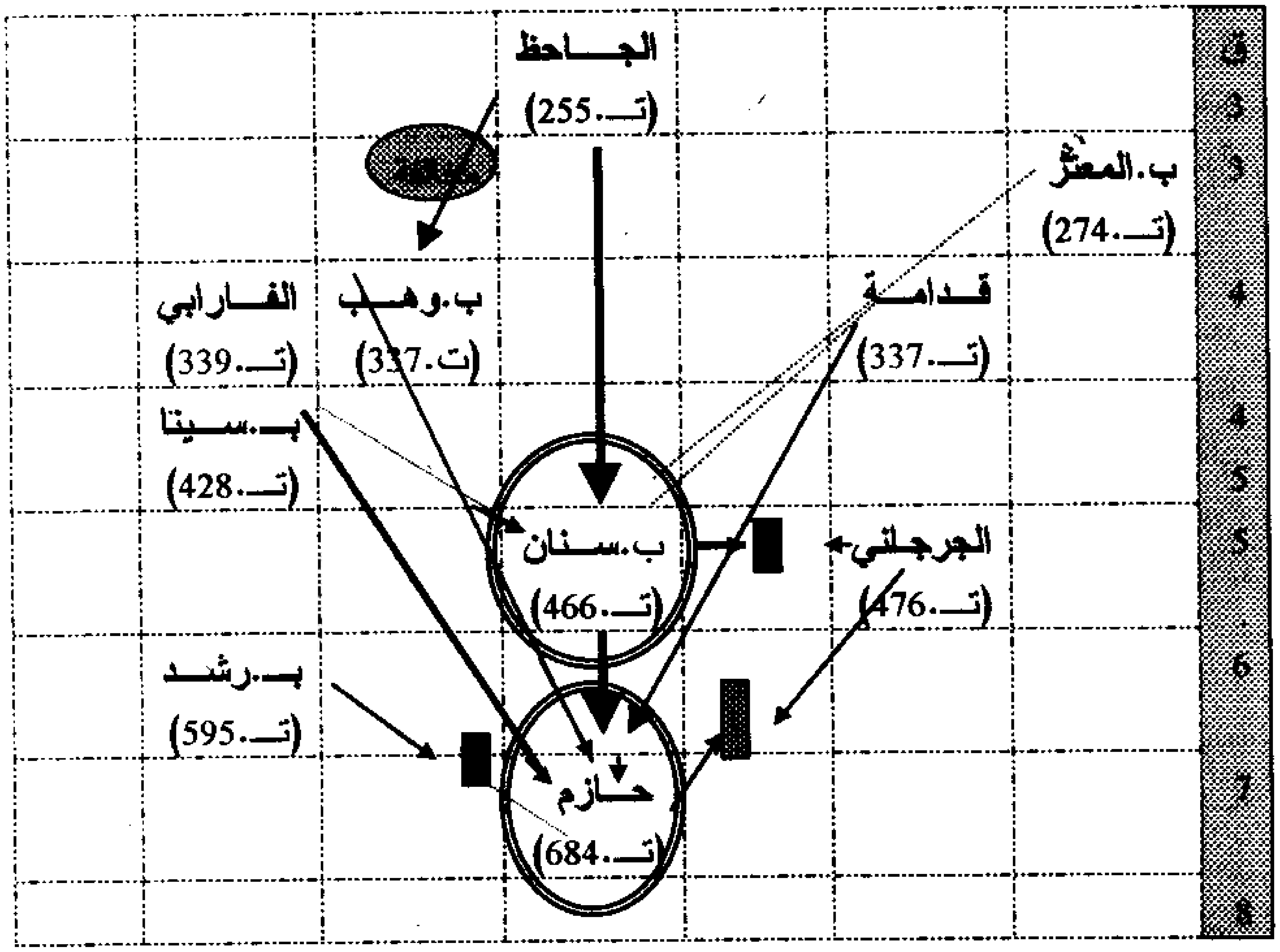
نتيجةً للعوامل السابقة ولملابسات تاريخية لا تتسع لها هذه المقدمة سارت البلاغة العربيـــة في مسارين كبيرين يمكن أن تمثيلهما بالخطاطتين التاليتين:

1 ــ المسار اللغوي : النص الخاص

[المقصود بالنص الخاص هنا القرآن والشــعر. وحولــهما دارت مبــاحث اللغويــين والمتكلمين في قضيتي الملاءمة بين النص المعياري الذي أحاط به القياس النحوي والنص المتميز الذي عولج عند اللغويين ضمن مجاز القرآن وضرورة الشعر. وعند المتكلمين في إطار تأويل المشكل وتقنين المجاز. وكل هذا داخل في هم التنزيه عن الشذوذ والتنــاقض. ثم تلاه البحث عن المزية البديعية ضمن سؤال الإعجاز: كيف يكون النص القرآني متفوقـا على النص البشري بمقاييسه البلاغية نفسها باعتبار نزوله حســب تقــاليد العــرب فــي الفصاحة والبيان.]



2 ـ المسار الخطابي: النص العام[1]



هـ ـ من منجزات البلاغة العربية

عندما نخرج من دائرة المشاريع الخاصة والقراءات المشروطة بظروفها وننظر في مجمل الإنجاز البلاغي العربي في ضوء الأسئلة البلاغية الحديثة نقتنع بأن هذا التراث مازال مُحاوراً يثير الدهشة، من جانبين: من حيث **الشمول والعمق**.

[1] ـ ابتداء من وظيفة الفهم والإفهام عند الجاحظ ووصولا إلى البلاغة الكلية عند حازم.

هـ.1 ـ الشمول:

إن تشعب **المنطلقات والمصادر**، وتعدد **المؤثرات والخلفيات** أدى بشكل عفوي طبيعي إلى تنوع **الأسئلة والاهتمامات** وبذلك امتد مجال البلاغة العربية مغطيا البعدين الكبيرين للمجال البلاغي في معناه القديم والحديث على حد سواء: الغراب والمناسبة. وبرغم تلازم هذين المكونين في الخطاب الأدبي فيمكن رصد مواطن هيمنة كل منهما:

1) ارتبط **سؤال الغرابة والانزياح والبديع**، في مبدأ أمره، كما تقدم، بنقد الشعر واختياره، ثم طُرح في سياق وضع النحو بالنظر في "توسع" اللغة يترجمه المجاز والضرورة، ثم عولج، بعد ذلك، معالجة خاصة في إطار التنزيه من خلال تأويل المشكل، وذلك كله قبل محاولة البحث عن صياغة تجمع أطرافه: تكشف نسقه، وتبرز آليات اشتغاله، من خلال تأويل المحاكاة الأرسطية إلى "تخييل" و"تغيير"، وتوظيفها في قراءة الشعر العربي.

2) ارتبط **سؤال المناسبة المقامية التداولية**، في أجلى صوره، بالبحث عن فعالية علمية إقناعية خطابية من جهة (عند الجاحظ مثلا)، كما ارتبط، من جهة أخرى، بملاءمة العبارة للمقاصد ضمن نظرية النظم الإعجازية: (أو ما يمكن أن ندعوه تداولية لسانية في مقابل التداولية المنطقية الإقناعية النصية)، وارتبط من جهة ثالثة بالبحث عن بلاغة كلاسيكية ذوقية تقوم على الصحة والمناسبة، عند ابن سنان مثلا.

لقد تنبه حازم القرطاجني إلى هذا التنوع والغنى فحاول أن يدمج المداخل المختلفة في بلاغة شعرية كلية يتداخل فيها المحاكي والمقنع. فامتد التخييل عنده ليحتوي المعرفة والاستدلال، بالرغم من أن مدار الكتاب على بلاغة الشعر. وعن طريق التخييل خرج من دائرة الصدق والكذب التي شوشت مواقف كثير من البلاغيين.

في إطار هذا التصور العام أعيدَ لشعرية أرسطو جناحُها الضائع، حيث صار الهزل حاضراً إما كاستثناء من الوظيفة التواصلية للخطاب الطبيعي ،كما عند ابن سنان، وإما كشريك، منذ البداية، كما هو الحال عند حازم القرطاجني، حتى ولو كانت شراكته على المستوى النظري أكثر مما هي على المستوى التطبيقي. فقد عاشت البلاغة العربية إشكالية الحوار أو الصراع بين الشعري والتداولي بعفوية، من أول نشأتها إلى عنفوان تضارب مذاهبها.

بخلاف المذهب الذي سلكته بلاغة المعنى والنظم النحوي مع عبد القاهر الجرجاني فقد توجه الأعلام الثلاثة الذين شاركوه في صياغة البلاغة العربية ابن سنان الخفاجي والسكاكي وحازم القرطاجني إلى الاهتمام بالبعد الإيقاعي فاستحضروا جميعاً العروض بصور متفاوتة سواء عن طريق الاستدراك والعرض المدرسي كما فعل السكاكي أو عن طريق التذكير به داخل نسق عام: التناسب،كما عند ابن سنان، أو بإعادة النظر فيه ضمن مبحث بناء النص بصفة عامة، كما فعل حازم في مبحث النظم. وقد طرح حازم في مبحثه أسئلة ذات قيمة منهاجية كبرى حتى وإن لم يذهب فيها بعيدا مثل علاقة الأوزان بالألفاظ والتراكيب والأحوال الممكنة في ذلك بالنسبة لكل بحر.

ولعل أشمل خطاطة دالة تستوعب الصور البلاغية في نسق مفسِّر هي الخطاطة التي قدمها ابن رشد تحت مفهوم "التغيير". فالتغيير عنده صفة مشتركة بين الصور الصوتية والدلالية والتركيبية. ويمكن لذلك اعتبار عمله من أكمل الصياغات القديمة لنظرية الانزياح.

هـ.2 ـ العمق

إذا كانت المراهنةُ على عنصر واحد من عناصر البناء البلاغي (المعنى أو الصوت) تجلب النقد من منظور المشروع والبحث عن النماذج، فإنها من زاوية المنجز تثير الإعجاب بعمق حفرياتها. يمكننا اليوم أن نختلف مع عبد القاهر الجرجاني في مراهنته على المعنى وإقصاء الأصوات، ولكننا لا نستطيع أن نتجاهل كشوفاته الرائعة وتحليلاته العميقة وتفسيراته الوجيهة التي يقرؤها الخبير اليوم دون إحساس بأية مسافة زمنية بينه وبين المؤلف، نسجل منها:

1 ـ بناء الشعر على المفارقة الدلالية، برغم كل الإحراجات، هذه المفارقات التي تصل قمتها حين تعتمد التخييل والبناء على الصور التشبيهية والمجازية، بناء يخرج من الجملة إلى النص. فقد كانت هذه الترقية استجابة للنماذج العليا من الشعر العباسي، من شعر ابن الرومي وأبي تمام، أي كانت تنظيراً طليعيا.

2 ـ إدخال عنصر النظم باعتباره مراقباً للمزية الانزياحية ومكملا لسانيا للبناء الدلالي مدمَجا في البناء التركيبي.

3 ـ تأويل قضية السَّرِقة تأويلا لسانيا شعريا يتصل بالتخييل يعتبر خروجاً من المنزلق

الذي وقع فيه نقاد الخصومات بين الفحول. إنه تدخل بلاغي لحسم قضية نقدية مشبوهة. وإدخالها في المفهوم الحديث للتناص.

4 ـ الإلحاحُ على البعد الدلالي للموازنات الصوتية يعد عملاً طليعيا بقطع النظر عن الموقف المذهبي الذي قاد إليه، وقد بسطنا هذه القضية في موضع آخر[1].

5 ـ تأويل الضرورات الشعرية وربطها بالمقاصد، وإظهار مزاياها الخطابية خروجاً من الجدل العقيم حول شعريتها وعدمها، أو الموقف المعادي غير الممحص الذي تداوله نقادُ الشعر.

6 ـ ومن المنجزات المهمة التي لم تلق عناية من الخلف قضية البناء على الصور البلاغية الذي عمقه الجرجاني وفصله[2] من خلال تناسي التشبيه والمجاز والبناء عليهما في الأسرار، والبناء على الجملة في الدلائل. فلو درست هذه القضية بعمق لتبين لنا أن البلاغة العربية لم تكن كما هو شائع بلاغة جُملة، على الإطلاق. بل كانت إنجازاتها المتقدمة العميقة قد انتقلت إلى مستوى النص؛ تتبنى المعاني بعضها على بعض، ويفهم النص بعضه من بعض.

وعليه، فلن يحول بين الدارس البلاغي الحديث وبين الاهتمام بأسئلة البلاغة العربية واقتحاماتها إلا عدم استيعابها سؤالا وإنجازاً، أو تلقيها من أيدي أقوام عاجزين، أقاموا أنفسهم سدنة لهذا التراث العظيم فحنطوه حين لم يفهموا منه إلا جوانبه الضعيفة التي لا تتطلب جهداً.

* * *

---

[1] ـ انظر تحليل الخطاب الشعري. الفصل الثالث القسم الثاني.

[2] ـ قلنا عمقه وفصله لأننا نجد اجتهادات عميقة وجميلة شبيهة باجتهاداته عند الآمدي في الموازنة تحدث فيها عن بناء الاستعارة، وهي اجتهادات رفضها ابن سنان كما بينا في موضعه.

أما بعد

إن تاريخ البلاغةِ المُرتقبَ في المرحلة الراهنةِ مثقلٌ بالمهام المتـــأخرة والمنتظـــرات المتوقعة. فنحن وإن لم نعش بعمق المراحل التي اجتازتها الدراسات الأدبية في الغـــرب، فقد مرت أمام أنظارنا وبين أصابعنا، كما تمُرُّ حباتُ الســـبحة أحيانـــا بـــدون وعـــي أو استيعاب، فصرنا مسؤولين عنها محاسبين بها. فنحن كالغربيين الذين سبقونا في الموضوع نحصي مراحل نعدها مما هو خلفنا، لا تجاوزاً، بل حملا على ظهورنا.

1) فقد بدأت محاولة تحقيق التراث ولما تنتهي، وبدأت الفهرسة و صنع المعاجم ولمـــا تنتهي، وصاحبها بعض الاهتمام بالتاريخ الأدبي نال البلاغة و البلاغيـــين منـــه بعـــض الاهتمام. و لكنه بقي جزئيا و مليئا بالأخطاء.

2) ومرت موجة من الاهتمام بالدراسات السوسيوـ أدبية ولم تمس مجـــال التـــاريخ البلاغي إلا من بعيد. في شكل إثارة بعض القضايا الحضارية و الاعتقادية التي أثرت فـــي البلاغة.

3) وجاءت موجة البحث البنيوي والاتجاه إلى النص فنال الـــتراث البلاغـــي بعـــض الاهتمام من خلال تحليل بنيات بعض النصوص القديمة.

4) والآن يعم الاهتمام بالقراءة والقارئ وينتظر أن تطرح أسئلة القراءة فـــي تـــاريخ البلاغة العربية من خلال عدة زوايا ما تزال مظلمة لحد الآن.

القسم الأول

الأصول

يرصد هذا القسم، كما بينا في المقدمة العامة، الروافد المختلفة التي صبت فـــي نـــهر البلاغة. وقد تبين لنا، بعد سنوات من الرصد والتأمل أن كناك خمسة روافد كبرى بوسعها أن تستوعب الموضوع، فخصصنا لها خمسة فصول متفاوتة حسب الأهمية ومبلغ الطاقـة، هي:

الفصل الأول: البلاغة والنقد التطبيقي

الفصل الثاني: البلاغة ومعيرة اللغة

الفصل الثالث: من تبرير المجاز إلى بيان الإعجاز (البلاغة والنص المقدس)

الفصل الرابع: المعرفة والإقناع ، من البيان إلى البلاغة

الفصل الخامس: القراءة العربية للبلاغة اليونانية

الفصل الأول:

البلاغة والنقد التطبيقي

تمهيد:

تداخل البلاغة والنقد الأدبي

قد يغري تداخل البلاغي والنقدي في بعض مراحل الدرس الأدبي العربي القديم بإنكار هوية هذا أو ذاك بقليل من التأويل أو بدونه، وهذا طريق سهل، والأصعب منه والأجدر بالتبني هو اعتماد التطور التاريخي الراصد لأوجه التداخل و التخارج في اتجاه تكون العلوم وتحقيق هويتها. فنحن لا ندعي أن الملاحظات الأولى حول النص الشعري القديم ملاحظات مسجّلة ومحفظة منذ البداية للبلاغة أو للنقد الأدبي حتى قبل وجودهما علميين مستقلين. فلا غضاضة إذن أن نجد اليوم مؤرخ النقد الأدبي ومؤرخ الفكر البلاغي يستثمران نفس الظواهر؛ فالبلاغة مكون من مكونات **النظرية** النقدية، و ثمرة من ثمرات **الملاحظة** النقدية الأولية. إن البلاغة تصر على الاستقلال بكل ما يتصل بالبنية النصية للخطاب في بعديها الشعري والتداولي وما يتصل بهما من عناصر تفسيرية نفسية وسوسيولوجية وتاريخية مما يدخل في مجال اللغة الواسع. ويبقى للنقد الأدبي أن يركب المواد البلاغية مع ما يراه من مواد أخرى تتعلق بالأجناس الأدبية و سيرورة تلقيها وما إلى ذلك.

اعتباراً لذلك فإن العمل الذي قام به ابن المعتز هو عمل بلاغي حتى وإن جاز أن يقال عن القضية التي حركته (الصراع بين القدماء والمحدثين) إنها قضية نقدية، وعمل قدامة بن جعفر عمل نقدي (لأنه يقدم تركيبا ونسقا تفسيريا) حتى وإن كانت مواده الأساسية بلاغية.

وعمل قدامة جدير بأن يبين استراتيجية النقد فهو يركب المواد البلاغية (تجنيس، ترصيع، استعارة..الخ) مع المواد المضمونية (أو المحتوى والأغراض) والمواد العروضية.. إنه لا يهتم بالصور البلاغية في ذاتها فحسب بل في تفاعلها مع المكونات الأخرى؛ الأغراض خاصة.

هناك أعمال بلاغية صرف مثل سر الفصاحة وأسرار البلاغة ودلائل الإعجاز وقانون البلاغة و البديعيات عامة ..الخ، وهناك أعمال نقدية بجلاء مثل عيار الشعر ونقد الشعر

والموازنة والوساطة. وهناك أعمال في موقع وسط يجد فيها كل من الناقد والبلاغي مبتغاه مثل منهاج البلغاء لحازم القرطاجني. فمحتواه بلاغي في أغلبه، ولكن نسقه العام يتجه نحو صياغة نقدية تفسيرية.. خاصة حين يتناول العلاقة بين الأغراض والأوزان ويخوض في الأساليب والطبائع... إلخ. إن النقد هو الذي اهتم مبكراً بتعريف الشعر مركزاً على العنصر البارز فيه الذي أمكن تقنينه في وقت مبكر، أي الوزن العروضي والقافية: الشعر قول موزون مُقفى يدل على معنى. ولكن سؤال الخصوصية الذي أثاره النحاة في تعريف الضرورة الشعرية ظل يمثل مركز السؤال البلاغي، ولم يغن التعريف النقدي السابق نفعاً في الجواب عنه، إذ لم يلتفت إليه.

إن التباس البلاغةِ بالنقد الأدبي التباس لا انفصام له. وليس هذا الأمر خاصاً بالأدب القديم بل يمكن ملاحظته بسهولة من تتبع الألقاب التي حملها مجموعة من أكابر النقاد المحدثين، والخانات التي وضعوا فيها من حين لآخر:

انظر مثلا لائحة البلاغيين عند هنْريش بليت مقارنا بلائحة النقاد عند غيره، ستجد تقاطعاً في أغلب المواقع. "إن رواد **هذه البلاغة الجديدة** في فرنسا (حسب نص كلامه) هم رولان بارت، وجيرار جينيت وغوننز وكبدي فارغا...وتودوروف"[1].

ومن المعلوم، لدرجة الابتذال، أن رولان بارت قد تعرض لهجوم النقد التقليدي على يد بيكار، باعتبار بارت رأس كتيبة النقد الجديد التي كان تهدد سلطة التقليديين المتحصنين بين جدران الجامعة في فرنسا. وقد نتج عن هذه المعركة كتابان: كتاب لبيكار بعنوان: نقد جديد أم تدجيل جديد، وآخر لبارت بعنوان: النقد والحقيقة[2].

إن زاوية النظر كثيراً ما تحدد طبيعة البحث بقطع النظر عن الموضوع، فقد يقال مثلا إن السرقات من القضايا التي يستقل بها النقد ولا تدخل ضمن اختصاص البلاغيين، غير أننا نجد هذا الموضوع قد عولج معالجةً بلاغية صرفاً عند عبد القاهر في الأسرار؛ عالجه من زاوية التمييز بين المعاني التخييلية الشعرية والمعاني العقلية غير الشعرية: والأخذ

[1] ـ البلاغة والأسلوبية 16.

[2] ـ أنظر النقد والحقيقة. ص11..110. ومقدمة المترجم؛ إبراهيم الخطيب ص59.

(السرقة) إنما يقع فيما هو تخييلي. وقد عولجت قضية السرقة في العصر الحاضر معالجة بلاغية ضمن مبحث التناص.

والفرق بين التناول النقدي والتناول البلاغي في التراث القديم، هو أن التناول النقدي كان تطبيقا يفتقر إلى الأساس النظري، بل كان ذا طابع شخصي ينظر في عمل شاعر بعينه وشخصه، معرضاً للمؤثرات الخارجية، الاجتماعية وغيرها. وذلك واضح في تتبع ما قيل في سرقات المتنبي[1]. والاختيار قد يبدو عملية نقدية صرفاً ولكنه ينتهي، كما وقع بالفعل عند المرزوقي في شرح الحماسة، إلى استنباط الأسس التي تحكم اختيار أبي تمام. أي الاعتبارات التي تجعل المأخوذ أحسن من المتروك، وهذا هو ظهرُ العُملة البلاغية التي نجدُ وجهَها عند الجرجاني: ما الذي يجعل كلاما أحسنَ من كلام؟

فالاختيار الفني عمل نقدي بلاغي: **يبرز قيماً بلاغية ويكرسها.** وإذا كان قدامة بن جعفر سمى كتابه نقد الشعر، وهو في نظرنا كذلك (لأنه يُقدم خطة كاملة لتفاعل المكونات اللغوية وغير اللغوية (الأغراض والمعاني)، فإن حازما اختار لكتابه، وهو يقوم على خطة مشابهة اسم (منهاج البلغاء) وهذا الكتاب قد يثير جدلاً أكثر مما يثيره أي كتاب آخر، لأن صاحبه أصر على الاسم، وعرف البلاغة تعريفاً يعطيها القيمة التي يريدها لعمله: العلم الكلي؛ أي أنها ليست بلاغة جزئية مما هو معروف، فلا يحق لغيره أن يغير انتماء الكتاب.

والحقيقة أن البلاغة، التي هي علم كلي، هي البلاغة النقدية التي تتصدى للنصوص. وليس النقد، وقد كان شديد الارتباط بالشعر، غيرَ بُعد من أبعادها.

بعد هذه المقدمة الإشكالية نقول: إن الالتباس بين البلاغة والنقد هو طابع هذا الفصل. فليقبل القارئ امتداد أحدهما في الآخر، مُجمِّداً مفهومَ البلاغةِ المختزَلة، إذا كان مُصرا عليه، إلى حين.

فالوعي بالخصوصية هو البلاغة، وتمييز الجيد من الرديء عن طريق ذلك الوعي هو النقد، وهذا مصداق قول الشاعر:

---

[1] ــ انظر مثلا المنصف لابن وكيع، وفيه قال ابن رشيق: "وأما ابن وكيع فقد قدم في صدر كتابه على أبي الطيب مقدمة لا يصلح معها لأحد شعر، إلا الصدر الأول، إن سلم لهم ذلك. وسمى كتابه "المنصف" مثلما سمي اللديغ سليما. وما أبعد الإنصاف منه".(العمدة1039. قرقزان).

تَنفي يَداهــا الحَصَى في كُــلِّ هاجِــرَةٍ   نَفــيَ الدنانيـــرِ تَنْقـــادَ الصَّياريــفِ

فإذا قارنا بين المَنْظورين أمكن القول بأن ما سمي ملاحظات نقدية هو فـــي جوهـــره ملاحظات بلاغية.

بناء عليه فإننا نعتبر الملاحظات النقدية الأولى ومـــا تلاهـــا مـــن تسـميات بديعيـــة وعروضية واختيارات فنية، المهدَ الأول للبلاغة العربية، كما نعتبر الخصومات وصـــراع المذاهب الأدبية الخزان الذي سيمد البلاغة بعشرات الصور التي ستجمعُ فـــي ســجلات البديع، لتستغل في المعارك الخاصة، حول اللفظ والمعنى مثلا.

أسبقية الوعي بالوظيفة البلاغية

تبدو الوظيفة التواصلية للغة في المراحل الأولى أمرا طبيعيا لا ضرورة لتأمله. فمـــن المدهش أن يكتشف الإنسان العادي أن كلامه الذي جاء معه من طفولته دون جهد قد صارَ موضوعاً لتأملاتٍ إضافية وأسماءٍ ومصطلحات خاصة. هذه هي الدهشة نفسها التي عـــبر عنها السيد جوردان في حواره المشهور. لقد اكتشف جوردان، فجأة، وبدهشة كبـــيرة، أن كلامه البسيط يحمل اسما وصفة ونعتا: النثر!

لعل هذه البداهة هي التي جعلت الإنسان ينتبه، في وقتٍ مبكر، إلى أن هنـــاك خطابـــاً آخر ليس بديهياً ولا مشتركا يقتضي مستوى من الشعور (= الإحساس والعلـــم) خـــاص، فسمي من يحقق هذا المستوى شاعراً.

وهذا ما يبرر ما لاحظه الدارسون المحدثون من أن البلاغة هي أول مظـــهر للوعـــي اللغوي، أي لتأمل اللغة ذاتَها، يقول تودوروف:

"إن نشأة **البلاغة** كمبحث قائم الذات هي أول شهادة على التأمل في اللغة فـــي المـــوروث اللغوي الغربي"[1].

1 – Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. p. 99

كانت هذه البداية، في الموروث الغربي، مرتبطة باستعمال اللغة في الإقناع، واستنهاض الهمم لمقاومة الطغيان بقوة الكلمة[1]. كانت نشأة البلاغة الغربية مرتبطة بالخطابة. في حين ارتبطت هذه النشأة في التراث العربي بالشعر الذي كان يلعب الأدوار كلها قبل العصر الإسلامي.

لقد وقع الوعي بالخصوصية الانزياحية على العموم: الغرابة والتميز[2]، وبقي التفسير متأرجحاً بين الطبيعي الظاهر والماورائي الغيبي.

يتناول هذا الفصل جانبين:

1 ــ **المكونات البلاغية للشعر** انطلاقا من المظاهر الأولى **للوعي بالخصوصية الشعرية** وحرص المتلقي على توفرها في النصوص الخاصة. هذا الوعي الذي تترجمه الملاحظات النقدية المباشرة التي تستكشف بعض خصوصيات النص الشعري، وتسعى إلى تسميتها أو التمثيل لها أو تعريفها بشتى الطرق. وصولا إلى الجدل في جدتها وقدمها: (البديع والسرقات) والاختلاف حول طبيعتها: جودتها وقبحها (الطبع والصنعة وعمود الشعر). مما ساهم في ظهور **سجلات البديع**.

2 ــ **عمليات الاختيار من الرصيد الشعري** حسب معايير بلاغية كامنة. وهي عمليات تبرز الخصوصيات البنائية للنصوص. وتقوي فرص ملاحظة الصور البلاغية وتكرسها. وقد خصصنا لكل جانب من جانبي الظاهرة مبحثا خاصاً به.

---

1 ــ يقول رولان بارت: "نشأت البلاغة (باعتبارها لغة واصفة) من دعاوى الملكية" فعندما أسقط الطاغيتان جيلون وهيرون اللذان شردا الناس في صقلية في القرن الخامس قبل الميلاد واسترد الناس أملاكهم ثارت نزاعات حول الأرض وتكونت لجان للفصل بين الناس، فاقتضى الأمر نوعاً من الفصاحة وسرعان ما ظهر معلمو الخطابة وأشهرهم كوراكس الذي يعتبر أول من تقاضى عوضاً عن تعليمه الخطابة. (قراءة جديدة للبلاغة القديمة 15).

2 ــ من الألفاظ التي استعملت لنعت التميز والسبق: **الطرافة**. فعندما سئل الفرزدق عن ذي الرمة قال: "أخذ من طريف الشعر وحسنه ما لم يسبقه إليه غيره". (الأغاني 9/18).

المبحث الأول:

استكشاف المكونات البلاغية للشعر

أ ـ الوعي بالخصوصية النوعية للشعر

1 ـــ الشاعر أول ناقد

النقد عملية ملازمة للنص الأدبي والإنتاج الفني عامة. ذلك أن العملية الإنشـــائية عملية اختيار من بين إمكانات عديدة. ولذلك يقال بأن الشاعر هو أول ناقد لعملـــه، أو أول متلق له. وقد سمح الاطلاع على مُسودات الشعراء والكتاب المحدثيـــن بـــالتعرف علـــى العمليات التي يجريها المنشئون على المقترحات الأولية التي تعن لهم، والتي تمثل بدورهـــا اختياراً من إمكانات لم تدون، وتقوم العمليات الاختيارية في الخطاطـــات علـــى الحـــذف والإضافة والاستبدال..الخ

ولو اطلعنا على النصوص التحضيرية الأولى لحوليات زهير وغيره مـــن المحكِّكيـــن وعبيد الشعر لأمكن استخلاصُ الكثير من الأسس الداخلة في أفق توقع الشاعر باعتبـــاره مُتلقيا لشعره.

من هنا يمكن القول بأن الحديث عن الشعر كموضوعٍ للتجويد يمثل المرحلـــةَ الأولـــى لنشأة النقد البلاغي والحاجةَ الداعية إليه. في حين سيمثلُ البحثُ في الخصوصية وتسـميتها اللبنات الأولى لتأسيس النظرية البلاغة.

انتبه الشعراء قبل غيرهم إلى طبيعة الشعر القائمة على المفارقة، فهو من جهة جهد لغوي

فردي ملموس، وهو من جهة أخرى، عمل خارق في بنيته وأثره. ومن هنا تحدثوا عنه من الزاويتين: زاوية الغرابة التي تُلحقه بالأعمال الخارقة للقوة الخارقة، وزاوية الصناعة التي تجعله نتاجَ كفاءةٍ وجهدٍ ومعاناة. وبرغم ما يلاحظ من مفارقة بين القول بالإلهام والقول بالصناعة، في بادئ الأمر، فإن تقصي جوانب الموضوع يكشف عن ارتباط المفهومين. ولذلك فلا ينبغي الاعتقاد بأن ما يهم البلاغي هو ما يترتب عن القول بالصناعة والمعاناة، ما دام يبحث في الأثر اللغوي الملموس، فالقول بالإلهام (الشيطاني) وجة آخر لنفس العملة. لقد تغذى، هو الآخر، من ملاحظة وجه الغرابة في التجربة الشعرية. إنه وعي أولي بالطبيعة الإشكالية للشعر التي ستحاول البلاغة فيما بعد ترجمتها بمفهومين يشكلان وجهين لعملة واحدة: **الغرابة والانزياح.**

1ـ 1 ـ الشعر والقوة الخارقة

تحدث كثير من الشعراء عن المصدر الغيبي للشعر ناسبين إيّاه إلى الجن والشياطين. يقول أمية بن كعب المحاربي[1]:

إنـي و إن كنـت صغـير السـن
و كان في العين نُبُوٌّ عنِّـي
فإن شيطاني أميرُ الجـن

---

[1] ـ الوحشيات ص 119.

وقد خصص أبو زيد القرشي الفصل الرابع من جمهرة أشعار العرب لـ "قول الجن الشعر على ألسنة العرب" . نقتطف منه هذا الحوار بين إنسيٍّ وشاعر من الجان. قال رجل من الإنس: "ثم تحدثنا طويلا إلى أن قلتُ: أتروي من أشعار العرب شيئاً؟ قال: نعم، سَلْ عن أيها شئت. قلت: فأنشدني لامرئ القيس والنابغة ولعبيد بن الأبرص، ثم قال: أتحبُّ أنْ أنشدك من شعري أنا؟ قلت: نعم. فاندفع ينشد لامرئ القيس والنابغة وعَبيد، ثم اندفع ينشد للأعشى. فقلت: لقد سمعتُ بهذا الشعر منذ زمان طويل. قال: للأعشى؟ قلت: نعم. قال: فأنا صاحبه. قلت: فما اسمك؟ قال: مسحل السّكران بن جندل، فعرفتُ أنه من الجن؛ فبتُّ ليلةَ اللهُ بها عليم، ثم قلت له: مَنْ أشعر العرب؟ قال: ارْوِ قول لافظ بن لاحظ وهنات، وهبيد، وهادر بن ماهر. قلت: هذه أسماء لا أعرفها. قال: أجل! أمّا لافظ فصاحبُ امرئ القيس، وأما هبيد فصاحب عَبيد بن الأبرص وبشر وأمّا هادر فصاحبُ زياد الذبياني؛ وهو الذي استنبغه، فسمي النابغة، ثم أسفَر لي الصبح، فمضيتُ وتركته".(جمهرة أشعار العرب48.).

يذهب بي فـــيٍ الشـــعر كـــلّ فـــن
حتـــــى يردّ عنـــي التظنـــــــــي

فالشاعر هنا يُعوّضُ قلة الخبرةِ الناتجةَ عن صغر السن بالقوة الغيبية الفاعلـــــة معـــه، وذلك لرفع الغرابة عن نتاجه غير المتوقع بحسب صغر سنه. ومن ذلك قول حسان بـــــن ثابت[1]:

ولــــي صاحـــبٌ من بنـــي الشَّيصبـــان فطـــوراً أقـــــــولُ و طوراً هُـــــوَهْ

قد يجوز أن نفترض أن حسان ينسب ما يعن له بسهولة، وبدون جهد للشيطان و مـــــا يُنتجه بجهد ملموس ومعاناة وتعب لنفسه. يؤيد هذا حديث بعض الشعراء عن المعاناة حين يغيب القرين. والأمثلة في هذا المجال كثيرة لا ضرورة هنا لإيرادها.

والأهمُّ من ذلك ملاحظةُ الأوصاف التي تربط بين عالم الشعر وعالم الظواهر غـــــير العادية مثل مشتقات "الغرابة"، سواء تحققت هذه الأوصاف عن طريق الخوارق المســـعفة أو عن طريق الجهد والمعاناة. لقد نعت الشعراء شعرهم بالغرابة فقال نابغة بني شيبان:

أؤمُّ بهـــــا مـــن الأعْيـــــاصِ مَلْكـــــــاً أغرَّ، كـــأن غُرَّتَـــهُ ضيــــــــــــــــاءُ
لأسمـــع مـــن **غريـــــب** الشعر غـــــراً وأثـــــــني حيـــث يُنتصَـــــل الثنـــاء[2]

و قال ذو الرمة :
وشعـــر قـــــد أرقـــت لـــــه **غريــب** أجنبــه المُسانــــــدَ و المُحـــــــــــالاَ

لقد كان الشعر غريبا في مواتاته وتمنعه، كما هو غريب في أثره الذي لم يجـــدوا لـــه تفسيراً. وربما قوىَّ بعضُ الشعراءِ الهجَّائين هذا الميل إلى ربـــط الشـــعر بعـــالم الجـــن والشياطين باتخاذهم لمجموعة من المظاهر والطقوس الغريبة التي ينتظر منها إحداث أثـــر في الخصم خاصة في مجالات الهجاء كما روي من حالِ لبيد، أي تحويل القول إلى فعـــل ملموس لا يَمَّحِي.

---

[1] ـــ شرح ديوان حسان 476. وفيه: "قال حسان بن ثابت، وكانت السعلاة (أي الغول) لقيته في بعض أزقـة المدينة فصرعته وقعدت على صدره، وقالت له: أنت الذي يأمل أهله أن تكون شاعرهم..."

[2] ـــ ديوانه ص31.

يمكن أن نسوق مثالا للفعل الشعري هنا قصة هجاء لبيد للربيع بن زياد الـــذي افســد على قومه أمرهم عند الملك. فقد "عمدوا إليه فحلقوا رأسه وتركوا ذوابته، وألبسوه حلـــة"، وقدموا به على النعمان، بعد اختباره، وملاحظة حاله، فذكروا حاجتهم، عنده فـــاعترض الربيع، فقال لبيد هجاء يبطل سحر خطاب الربيع[1]:

أكـلَّ يـــــوم هـــامتي مُقزَّعَـــهْ
يا رُبَّ هيْجا هـــي خـــيرٌ مـــن دعَـــهْ
نحـــن بنـــو أم البنيـــــن الأربعـــــةْ
ســـيوفُ جِـــنٍّ وجِفـــونٌ مترعـــــةْ
نحن خيـــارُ عـــامرِ بـــنِ صعصعـــةْ
الضاربون الـــــهام تحـــت الخيضعـــةْ
المطعمـــون الجفنـــــة المدعدعـــــةْ
مهلا ابيـــت اللعـــن؛ لاتـــأكل معـــهْ
إن استـــه مـــن بـــــرص ملمعـــــةْ
وإنـــه يدخـــــل فيـــــها إصبَعَـــــهْ
يدخلـــها حتـــى يـــــواري أشـــجعهْ
كأنـــه يطلـــــب شـــيئا ضيعـــــهْ

ما إن سمع النعمان هذه الأشطر حتى رفع "يده من الطعام"، وقضى لقـــوم لبيـــد حاجتهم. وانصرف الربيع إلى منزله، ولم ينفعه توضيحٌ أو بيان حقيقة. لقد أعطاه النعمـــان ضعف ما كان يحبوه به، ولكنه لم يعد يطيق رؤيته حتى وقد أبدى استعداده لكشف جســـده لمعاينة الحقيقة. قال الربيع: "إني قد عرفت أنه وقع في نفس الملك ما قال لبيد. وإني لست بارحا حتى تبعث إلي من يجردني، فيعلم من حضَرك من الناس أني لست كما قال". ولكـن هيهات إن الحقيقة هنا لغوية وقد سافرت على أجنحة هذا الرجز تسابق الرياح في شـــعاب

[1] ــ الأغاني 15/293ــ294. مقزعه: محلوقة جزئيا. مدعدعة: مملوءة.
إن هذا ليذكر بقصة نشأة الخطابة في التراث الغربي المشار إليها: تفعيل القوى الكامنة في اللغة.

الصحراء، ولذلك كان رد الملك: "إنك لست صانعا باتقانك مما قال لبيد شيئا، ولا قادراً على ما زلّتْ به الألسن، فالحقْ بأهلك"[1].

من أجلَى صور الخلط بين الفعل اللغوي والفعل الإلهامي موقفُ العرب من القرآن الكريم الذي يمثل قمةَ البيان العربي ومعجزتَه، حيث نعتوا الرسول (ص) بالسحر والشعر. ولكنه سحر بشري كما حكى القرآن من كلام الوليد بن المغيرة المخزومي: "إنه فكر وقدر، فقتل كيف قدر، ثم قتل كيف قدر، ثم نظر، ثم عبس وبصر، ثم أدبر واستكبر، فقال: إن هذا إلا سحر يُوثر، إن هذا إلا قول البشر"[2].

من المُسلّم أن هذا المنحى الإلهامي قد تهذب تدريجيا حتى صار مجرد تعبير مجازي استعاري عن الفعل الخارق للغة الشعرية. فمن دلائل ذلك قول الرسول (ص): "إن من البيان لسحرا"، وقوله: "إن من الشعر لحكمةً". ومساق الحديث الأول أن رجلين قدما "من المشرق فخطبا **فعجب الناس لبيانهما**"[3].

1ـ 2ـ الشعر صناعة ومعاناة وجهد

إن القول بالمصدر الإلهامي للشعر لم يُلغِ ـ حتى في المراحل الأولى ـ الوعي بأن الشعر صناعة ناتجة عن جهد فردي ومعاناة مع اللغة. وكيف يمكن ذلك والشعراء يفتخرون بكفاءتهم الشخصية. وحتى حين يظهر الشيطان فإنه إنما يكون رمزاً للموهبة الشخصية. ومما يبين الفرق بين الأمرين، أي بين الشعر الذي يقوله الشاعر بموهبة (أو حتى بمساعدة

---

1 ـ الأغاني 294/15. كان لبيد وعد قومَه بأن يزجُر عنهم الربيع "بقول مُمضٍّ مؤلمٍ، لا يلتفت إليه النعمان بعده أبدا". (1الأغاني293/5).

2 ـ انظر الكشاف 183/4 ـ 184. وفيه: "رُوي أن الوليد قال لبني مخزوم: والله لقد سمعت من محمد آنفا كلاما ما هو من كلام الإنس، ولا من كلام الجن؛ إن له لحلاوة، وإن عليه لطلاوة، وإن أعلاه لمثمر، وإن أسفله لمغدق..." ولما حُذِّر من أن يفتن بكلامه قريشا قال: "ما هو إلا ساحر. أما رأيتموه يفرق بين الرجل وأهله و مواليه؟ وما الذي يقوله إلا سحر يؤثره عن مسيلمة وعن أهل بابل".(الكشاف184/4).

3 ـ الموطأ. حديث رقم 1564. والحديث الثاني في سنن ابن ماجه. الأدب. رقم الحديث745، والبخاري . الأدب5679.

شيطانه) والشعر الذي يقوله الشياطين بألسنتهم الخاصة ولحسابهم الخاص ــ حسب خيال من تخيّل ذلك ــ أنّا نجد الشعر المنسوب للجن جملة شعراً شديد الغرابة في إيقاعه ومعناه، حيث يكون مجرد دمدمة أو رجع صدى[1].

والمقصودُ هنا الإشارةُ إلى أن المعنى العامَّ المشتركَ عُرفٌ بشريٌّ، وأن العنصر الموسيقي الموهم أنسبُ للجن.

تؤكد أخبار كثيرة أن زهيرَ والنابغة ومن سار على دربهما مثل الحطيئة وكعب بن زهير تحدثوا عن الجهد الذي ينبغي بذله قبل إطلاق القصيدة للتداول، وقد عُرف زهير بالحوليات، وقال الحطيئة محيلا على مذهب زهير في تنقية الشعر: "خير الشعر الحولي المنقح المحكك"[2]. و الحطيئة نفسه هو الذي اقترح على كعب بن زهير تخليد ذكرى آل زهير ومن سار في طريقهم وأخذ مذهبهم في قرض الشعر، فقال كعب[3]:

فمَن للقوافي؟ شَانَها من يحوكُها ... إذا ما ثوى كعبٌ وفَوَّز جَرولُ
يقول، فلا يَعيَا بشيء يقوله، ... ومِن قائليها من يُسيء ويُعمِلُ
كفيتُك لا تلقى من الناس واحداً ... تنخل منها مثل ما يتنخلُ
يُثقفها حتى تلين متونُها ... فيَقصُر عنها كل من يَتمثَّلُ

وقد أغضب هذا الكلامُ فئةً من الشعراء كانت تنافس الحطيئةَ وكعباً فقال مُزردُ بن ضِرار نيابة عن زملائه[4]:

وباستِكَ إذ خلَّفتني خلفَ شاعرٍ ... من الناس، لم أُكفئ ولم أتنحَّلِ
فإن تجشّيا أجشِبْ، وإن تتنخَّلا، ... وإن كنتُ افتَى منكُما، أتنخَّلُ

---

[1] ــ لاحظت في دراسة لي حديثة بعنوان: "الإيقاع نظرا وتطبيقا في أعمال محمود المسعدي" أنّ المؤلف استعمل التراكم الصوتي استعمالا عجائبيا في سياق مضموني يجعل الإيقاع بديلا للغة، فدفع بذلك المحاولات القديمة إلى أقصى حدٍّ يبرز وظيفتها بشكل جلي؛ عائدا بالشعر إلى طقوسه القديمة. (انظر أعمال ندوة تكريم محمود المسعدي، (10ــ97/10/11) نشر دار عبد الكريم بن عبد الله . تونس 1997).

[2] ــ الشعر والشعراء.

[3] ــ طبقات الشعراء 104/1 ــ105..

[4] ــ نفسه 105/1.

وهكذا دخل مزرد في التفصيل والتفسير متحدثا عن عيوب الشعر. وهذا مستوى آخر من الحديث سنأتي عليه لاحقا.

لم تغب المعاناة الشعرية عند قدماء الشعراء قبل التأليف عن البلاغيين مؤرخي البلاغة. من أحسن من وصفوا ذلك الأردستاني في لُمع صنْعة الإعرابِ حَسْبَ ما نقلهُ عنه صاحب قانون البلاغة. يرى الأردستاني، ومن نقل عنهم، أن الوعي الشعري كان قد تجاوز حدود الوظيفة الخطابية ـ وهي قائمة على حُسن التشبيه وإصابة الوصف، مع شرفِ المعنى و جزالة اللفظ، وصحة المبنى، مما اعتُبر حدّاً أدنى لقيام الشعر واستوائه، هذا المستوى الذي عبر عنه بعمود الشعر ـ إلى وظيفة بديعية زائدة على ما ذُكر. ثم يضيف:

"على أنه قد كان منهم من يتعمد لتنقيح شعره، و يتعمل لتحسين ألفاظه وتشذيبها، وترصين مبانيه ومعانيه وتهذيبها، مثل زهير والأعشى و الحطيئة وأبي صخر الهذلي وعدي بن الرقاع وأبي المثلم والخنساء وغيرهم. **فإن أثر الصنعة ظاهر في أشعار هذه الطبقة، ودال على مقاصدهم فيها ، وشاهد بمعرفتهم بها. ويدل على ذلك افتخارهم في أشعارهم بالتجويد ووصفهم لمصابرة القول ومكابدة السهر فيه، والتَّخَيُّرِ منه**.... وقد ذكرت الشعراء ذلك في مفاخرهم، فقال سويد بن كراع...

أَبيتُ بأبوابِ القوافي كأنما أُصادي بها سِربا من الوحش نُزَّعا"[1]

إن كلام الأردستاني يميز بين مستويين من البناء الأدبي زائدين على الوظيفة التواصلية للغة: مستوى الحد الأدنى (أو عمود الشعر) الذي يميز الشعر عن الكلام العادي، ومستوى الصنعة العمدية الزائدة عليه.

وهذا يتلاءمُ مع تصور الشعراء النقاد للمرحلتين اللتين تمر منهما العملية الشعرية: مرحلة وضع الهيكل العام، ومرحلة كسائه بما يجمّله، أو صقله إن كان خشنا.

1.2.1 ـ مرحلة الهيكلة الأولية

نعتوا الشعر الذي من هذا المستوى الأول بـِ: **المخشوب والمأشوب**، وهي صفات

[1] ـ قانون البلاغة 81-82.

يُنزّه الشعراءُ شعرَهم عنها. قال النابغة الشيباني:

إذا رحلـت إلى مـلْك لـتـمـدحـه فارحل بشعـر نقـي غيـر مخشـوب[1]

وقال عامر بن جوين الطائي:

وبنـو جـرم وإن زعمـوا أن شـعـري كـان مـؤتـشـبـا
إننـي غيـر الـذي زعمـوا واسـط فـي طـيء نسبـا[2]

وقال سهم بن أسامة:

فزالـت بليـلى، مـا حييـت قصيـدة ترشـح لم تؤشب ولـم تُنتحَّـل[3]

و المخشوب مثل "الخشيب: السهم حين يُبرَى البري الأول". "و خشبتَ النبلَ خشـباً إذا بريتَها البريَ الأولَ ولم تفرغ منها. ويقول الرجلُ للنبالِ: أفَرغت من سهمي؟ فيقول: قـد خشبتُه. أي بريتُه البريَ الأولَ، ولم أسوِّه. فإذا فرغ، قال: قد خلقتُه، أي لينته، من الصفـاة الخلقاء وهي الملساء. وخشبَ الشعر يخشبه خشبا أي يمرُّه كما يجيئه، ولم يتأنق فيـه، ولا تعمّل له، وهو يخشب الكلام والعمل إذا لم يُحكمه ولم يجوده"[4].

والمؤتشِب من "أشَبَ الشيءَ يأشِبُه أشباً: خلطه"، وهو ضد الصميم الخـالص، يقـال "الأشابةُ من الناس الأخلاط". "و شأب القوم اختلطوا، و أتشبوا أيضاً"[5].

فالمخشوبُ و المؤتشبُ يلخصان حالتي عدم الكمال الناتج عن انعدام الصقل والتنقيح. لقـد نظروا في استعمال لفظ مخشوب إلى عملية النجارة حيث يقوم النبال بعملية البري الأولي، وهي الخَشْبُ، ثم يَتلوها بعملية ثانية هي عمليةُ الخَلق التي تتكفّل بصقلٍ وتلييـنٍ يجعـلان النبل مثل صخرة ملَساء. ونظروا في استعمال لفظ المؤتشب إلى المجموعة البشرية حيـث تكون من أصل واحد أو خليطاً، وقد مدح النابغة الغساسنة بكونهم يعتمدون علـى قبيلـة

---

[1] ــ ديوانه 75.(نقله البوشيخي في مصطلحات النقد..)

[2] ــ قصائد جاهلية نادرة. (تحقيق يحيى الجبوري. مؤسسة الرسالة.1982). ص 183 وهما البيتـان 30 و 31 من قصيدة من32 بيتا.، تنسب أيضا لعمرو بن عمار الطائي.

[33] ــ شرح معاني الهذليين 522.(نقله البوشيخي في مصطلحات النقد).

[4] ــ لسان العرب. خشب.

[5] ــ لسان العرب: أشب.

واحدة خالصة مستعملا الجمع أشائب:

كتائبُ مـن غسـانَ غيـرُ أشائـبِ

أي غير أَخْلَاطٍ[1].

لقد حضر الإنسان وسلاحه لبيان ما لا ينبغي في الشعر. فصفاءُ الشعرِ ونقاؤه من الشوائب يذكر بهاتين القيمتين **صفاء الجنس وجودة السلاح.**

ونظراً لأن هذه المرحلة الأولى هي مرحلة عدم الاكتمال، فقد تبرأ منها الشعراء، ووُصف الشعر الذي يقف عندها بالهُجنة.

2.2. 1 ـــ مرحلة الصقل

تبعاً للمادة المعجمية السابقة يمكن القول بأن مرحلة الصقل هي مرحلة **البري** الثاني أو مرحلة **الخلق** أو مرحلة **التعمل والإحكام.** هذا فعلا ما تحيلنا عليه الألفاظ التي تحدث فيها الشعراء عن معاناتهم وتجويدهم. وقد تجلت هذه العملية، كما تقدم، من خلال الحديث عن تنقيح الشعر وتنخُله والسهر بأبواب القوافي لتصيد شوارد المعاني، من جهة، وذكر العيوب التي يفخر الشاعر بتخليص شعره منها، من جهة ثانية.

في إطار هذا المنظور الواقعي في تفسير الفاعلية الشعرية فكروا في الظروف المواتية للشعر، في بعديها النفسي والمادي (المكان والزمان).

1ـ لقد فهم النقاد الشعراء أن الشعر استجابة للأحوال النفسية من طَرب وغَضب ورَغَب ورَهَب، ونسبوا تفوق الشعراء القدماء إلى واحد من هذه الأحوال النفسية. من الشهادات المتكاملة في هذا الصدد ما نسب إلى أرطأة بن سهية، فقد سئل، وقد تقدم به السن، عن حاله مع الشعر فقال: "والله.. ما أطرب ولا أغضب و لا أرغب ولا أرهب، وما يكون الشعر إلا من نتائج هذه الأربع"[2]. وفي روايات أخرى "ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب"، و"ما أطربُ ولا أغضبُ ولا أشربُ ولا أرغبُ".

---

[1] ـ لسان العرب: أشب.

[2] ـ الأغاني 31/13.

فالشعر بهذا المعنى هو وهَجُ النفسِ وتوهُّج الروح، وحين تخبو هذه الجذوة يخبو الشعر.

2ـ والشعر من جهة أخرى نتاج الاختلاء بالنفس، والبعد عن زحمة المشاغل اليومية. الشعر في نظر الشاعر الناقد نبتة برية ميالة إلى الخلوة. رُوي أن زهيراً قال للنابغة: "اُخرجْ بنا إلى البرية، فإن الشعر بري"[1]. و"قيل لكُثير: كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر؟ قال: "أطوف في الرباع المُخْلِيَّةِ والرياض المُعشبة فيسهل على أرصَنُه، و يسرع إلى أحسنه"[2].

ولاشك أن لهذا الأمر علاقةً ذات مغزى مع دور الأطلال في القصيدة العربية باعتبارها قوة محركة. وقد اختلط كلام النقاد الشعراء عن الخلوة و التبدي بالحديث عن الرباع المقوية، فقد روي عن كُثيِر نفسه أنه كان يلجأ إلى أجواء الرحلة والسير في "الشعاب الخالية والوقوف "في الرباع المُقويَّة حتى يطربه ذلك ويفتح له الشعر"[3]. وجمع بعض الشعراء النقاد بين المحركين. روي أن ذا الرمة قال "الخلوة بذكر الأحباب" هي مفتاح الشعر[4].

ولاشك أن ارتباط الشعر بأجواء الخلوة و التبدي من الأسباب التي تجر إلى الاعتقاد بارتباطه بالقوى التي تسكن هذه الأجواء، وهي قوى غيرُ مرئية. بخلاف القوى التي تسكن الحواضر برغم المفارقة الظاهرية.

2ـ البحث عن الرأي الآخر: الاحتكام

لم يقف الأمرُ، منذ العصر الجاهلي، عند الوعي بطبيعة الشعر والسعي إلى تجويده بل سعى الشعراء إلى معرفة رأي الآخرينَ فيما يصدر عنهم: وذلك شعوراً منهم بأن هناك مزايا قابلة للإدراك، الشيء الذي تؤيده محاولة تفسير الأحكام واللجاجة حولها. وقد تجلَّى هذا المَسعى في عدةِ صورٍ، من الاحتكام. وفي هذا الصدد نذكر مجموعة من الوقائع:

---

1 ـ الموشح 59 .

2 ـ العمدة 374.

3 ـ الأغاني 363/1.

4 ـ العمدة 364.

2ـ1 ـ عرض الشعر على حكَمٍ في مكان خاصٍّ.

من ذلك ما رُوِي من أن النابغة الذبياني كان يتصدَّرُ للحكم بين الشعراء في قبة من آدم تضربُ له في سوق عكاظ. وأشهر حدث أُرخ عملَ النابغة في هذه القبة انتقاده بيت حسان بن ثابت "لنا الجفنات"، وهو مشهور[1].

2ـ2 ـ المفاخرة بين شاعرين أو أكثر

نذكر في هذا الصدد احتكام امرئ القيس و علقمة بن عبدة إلى امرأة من طيئ كانت زوجة لامرئ القيس[2]. واحتكام الزبرقان وعمرو بن الأهتم وعبدة بن الطبيب والمخبل السعدي إلى ربيعة بن حذار الأسدي. وقد روي الخبر الثاني بصيغة أخرى، إن لم يكن خبراً آخر. كان الحَكَمُ في الرواية الأخرى من المجموعة نفسها، هو عبدة بن الطبيب[3].

ونلاحظ هنا بداية ظهور الناقد الذي يتصدى لتقويم شعر الآخرين عرضاً أو بصورة مقننة: ضمن تقليد اجتماعي فني (السوق). واستمر هذا التقليد العربي القديم في المراحل اللاحقة: عصر التدوين، كما نجد في الموازنة بين الشعراء والوساطة بينهم. وتتضمن المفاضلة بين الشعراء ذكر المحاسن والمساوئ.

3ـ الخلل الفني والخلل المعرفي

بفعل الممارسة تكون لدى متلقي الشعر العربي، قبل عصر التأليف، تصور لما ينبغي أن يكون عليه الشعر، وهو ما يدعى في جمالية التلقي أفق التوقع. فبرغم كون الشاعر هو أول ناقد لشعره، فإن خروج الشعر إلى مجال التداول يثير ردود فعل القراء بالنظر إلى ما ألفوه أو ما صاروا يتوقعونه نتيجة عوامل أصلية أو طارئة ناتجة عن المثاقفة.

سجل لنا التاريخ مجموعة من الوقائع تبين كيف أن المتلقي بدأ يتدخل من خلال أفق التوقع الذي تكون لديه طالبا للانسجام إما مع هذا الأفق الفني أو مع الواقع والنظام المعرفي:

---

[1] ـ انظر تفصيل الخبر في الموشح 77ـ78.

[2] ـ الموشح 37.

[3] ـ انظر الخبرين في الموشح. ص. 96. و 97.

وقد كان الخلط بين هذين المستويين ظاهرة معروفة عند أمم قديمة أخرى مثل اليونان، فاقتضت التمييز والتوضيح كما ورد صريحا في كتاب الشعر لأرسطو[1].

1) الخلل الفني: التناسب

المكون اللغوي الفني للشعر قسمان مطرد وحر. نقصـــد بـــالمكون المطـــرد القافيـــة والأوزان العروضية وما يتصل بذلك من صفات ونعوت. وهذا المستوى هو الذي أمكـــن رصده بسهولة في أول الأمر. حيث كانت المرحلة الجاهلية التي وصلنا شعرها مرحلـــة النضج والكمال الموسيقي، إذ صار المستمع يلحظ بأذنه أي خللٍ يقع في القصيدة.

من أمثلة ذلك انتباه أهل المدينة إلى وجود عيب موسيقي في شعر النابغـــة واحتيالـــهم عليه بالغناء فانتبه. ومن ذلك ما يروى من انتباه أخٍ لبشر بن أبي خازم لما في شعره من كسر[2].

2 ــ الخلل المعرفي:الانسجام

من ذلك انتباهُ طرفةَ وهو صبي إلى ما في شعر المُسيَّب بن عَلَس من مجافاة للواقـــع والمعرفة بالعالم، حين جعل الصيعرية على الجمل وهي "سمة في عنق الناقة خاصةً"، فـــي قوله:

و قـَد أتناسَـــى الهـمَّ عنـــد ادِّكـــاره   بنـــاجٍ، عليـــه الصَّيعَريـــةُ، مُكْـــدَمِ

---

[1] ــ انظر الفصل 25 من كتاب فن الشعر.

[2] ــ روي أن أبا عمرو بن العلاء قال:

" فحلان من فحول الجاهلية كانا يقويان ؛ النابغة وبشرُ بن أبي خازم" (الشعر والشـــعراء 270/1).وفـــي رواية أخرى: "قيل لأبي عمرو بن العلاء: هل أقوى أحد من فحول الجاهلية كما أقوى النابغة؟ قال: نعـــم. بشر بن أبي خازم، قال:

ألـــم تـــرَ أن طـــول الدهـــر يُســـلي   و يُنســـي، مثلمـــا نُســـيت جـــذامُ

و كانـــوا قومَنـــا فبغـــوا علينـــا،   فسُقناهـــم إلـــى البلـــد الشآمـــي

...فقال له: وما ذلك؟ فقال: قلت: "كما نسيت جذامُ"، ثم قلت: "إلى البلد الشآمي". فقال: قد تبينـــت خطئـــي، ولست بعائد".(الموشح 75).

فقال طرفة: "استنوقَ الجملَ"[1].

4ـ محاولة التفسير:

حين نستعرض الوقائع والأمثلة التي وصلتنا عن الممارسة النقدية قبل عصر التأليف نلاحظ أن التدخل النقدي لم يكن يقف دائماً عند التعبير عن الانطباع بل تعداه في أحيانٍ كثيرة إلى محاولة التفسير.

نقول هذا ونحن لا نستبعد إمكانية تدخل الوسائط (الرواةُ وأصحابُ الاختيار والناسخون وغيرهم) في مثل هذه الأحوال بالتعديل أو الإضافة. كما لا نستبعد قيام المصادر الأدبية بعملية اختزال النصوص النقدية القديمة محتفظة منها بما أثار خلافاً ونقاشاً أو ما قامَ على تفسير أو تفصيل وطرافة مجازية. فقد روي أن النابغة كان يتصدى لنقد الشعر والحكم بين الشعراء في عكاظَ. ولكن ما وصلنا من أحكامه لا يعدو الحدث الخلافي بينه وبين حسان والخنساء...الخ. فأين مجموع الحديث الذي دار في الخيمة الحمراء التي كانت تنصب له؟

إن الأحكام الانطباعيةَ هي البداية الطبيعية لأية عملية نقدية تتصل بالنصوص، غير أن الوقوف عندها لا يمكن أن يؤدي إلى وجود نقد باعتباره عِلماً يتعلق بتقويم نصوص خاصة. ذلك أن العلم يقتضي من بين ما يقتضيه اعتماد مبادئ مشتركة بين المتلقين يمكن تأييدها أو دحضها.

لهذا فنحن نعتبر التفسير هو بداية العَملية النقدية البلاغية، وهو الذي يشكل، في الوقت نفسه، بداية الاختلاف. غير أن التفسير يطرح، دائما، قضية الأسس المفسرة: مدى ملاءمتها أو عدم ملاءمتها لطبيعة النص الأدبي، وحين تطرح المسألة بهذا الشكل نكون قد دخلنا في سؤال الهوية الأدبية أي في الأسئلة البلاغية.

وقبل النظر في أسس التفسير النقدي للمرحلة المرصودة نشير إلى أن عملية التفسير تراوحت بين الضمنية أو التطبيقية والصريحة أو النظرية. وقد يسعفنا الوعي بالجانب الموسيقي في إبراز ما نقصده هنا:

1ـ لقد تنبه المستمعُ أولَ الأمر إلى أن هناك نظاما يعتورُهُ الخلل من حين لآخر، ولكنه لم

---

[1] ـ الموشح 97 .117. ولسان العرب: صعر.والشعر والشعراء270/1.

يسم ذلك النظام، ولا سمى الخلل الذي يلحقه، بل كشفه بعملية تطبيقية: تنبيه الشاعر (على نمط ما وقع للنابغة وأهل المدينة وبشر بن أبي حازم مع أخيه. كما تقدم.)

2ـ إن عرض بيتي النابغة على الغناء إجراءٌ ينمُّ عن وعي بالعلاقة بين الشعر والموسيقى، وهو جدير بأن يدفع إلى التصريح بهذه العلاقة بمثل قول الشاعر[1]:

تَغَـنَّ في كُــلِّ شِعْــرٍ أَنْـــتَ قَائِلُــهُ   إِنَّ الْغِنَــاءَ لِهَــذَا الشِّعْــرِ مِضْمَــــارُ

3ـ في المرحلة الثالثة بدأت عملية كشف النظام الموسيقي للشعر نفسه بتسمية العيوب التي تشوب البيت أو القصيدة فوجدنا الشعراء يتحدثون بكثرة عن الإقواء و السناد...إلـــخ وقد كثر هذا الحديث في شعر المخضرمين والإسلاميين، كما سبق، ومنه قول عدي بـــن الرقاع العاملي[2]:

وقصيــدةٍ قــــدْ بتُّ أجمـــعُ بينَهـــا   حتــى أُقَـــوِّمَ مَيْلَهـــا و سِنادَهــــا

4ـ لقد أظهرَ العملُ النقدي الجريءُ الذي قام به الشعراء، في هذا المجال، أنَّ هنـــاك نسقا تدعو الحاجة إلى كشفِه، فتصدى لذلك علماء أشهرُهم الخليل بن أحمـــد الفراهيـــدي. وهكذا وُضعت لبنةٌ علمية جوهرية من اللبنات التي سيعتمدها النقد الأدبي فيما بعـــد فـــي تحديد هوية الشعر على نحو ما نجده عند ابن طباطبا و قدامة.

ب ـ البـــديع ومحاسن الكلام:

الخصومة حول المذاهب البلاغية

يسجل عمل عبد الله بن المعتز لحظة حاسمة في تاريخ البلاغة العربية سواء من حيث السؤال الموضوع أو من حيث الإجراء المتخذ.

---

[1] ـ نسب هذا البيت لحسان بن ثابت في الموشح 51. ولم نعثر عليه في ديوانه المعتمد عندنا. "والمضمار: الموضع الذي تُضمَّر فيه الخيل...وتضميرها أن تشد عليها سروجُها وتجللَ بالأجلة حتى تعـــرق تحتـــها، فيذهب رَهَلُها ، ويشتد لحمها".(لسان العرب:ضمر).

[2] ـ انظر قانون البلاغة 83.

1 ــ الخصومات الأدبية والسجلات البديعية

لم تعد المسألة تتعلق كما هو الحال في المرحلـــة الســابقة بملاحظـــة خصوصيــات ومفاضلة بين نصين لشاعرين بل تعدى الأمر ذلك إلى ادعاء وجود خصوصيـــة مذهبيـــة تميز فئة من الشعراء تنتمي إلى زمن محدد. فئة تحس بالتميز كمجموعة وتنعت منجزهـــا بالإبداع، أي النسج على غير مثال. فهذا الادعاء يتضمن، في حد ذاته، الوعـــي بوجـــود الآخر الذي تنزاح التجربة الجديدة عنه. قال ابن المعتز: "قد قدمنا في أبواب كتابنـــا هـــذا بعضَ ما وجدنا في القرآن واللغة ...وأشعار المتقدمين من الكلام الذي ســـماه المحدثـــون البديع، ليعلمَ أن بشاراً ومسلما وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم، فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاســـم، فـــأعربَ عنـــه ودلَّ عليه"[1].

ميز ابن المعتز بين نوعين من الصور: سمى المجموعة الأولى، وهـــي، كمـــا هـــو معلوم، خمس صور بديعًا، واعتبر المجموعة الثانية، وعددها اثنتـــي عشـــرة صـــورة، محاسن الكلام، وترك الباب مفتوحا لمن رأى أن يزيد أو ينقص أو يغير الموقع.

إن التأليف البديعي الذي تولد من الخصومة ظل يتغذّى منها في جميع المراحل[2]. حتـــى حين تحول إلى مجرد سجلات تُغذي، بدورها، البحث البلاغي المنطلق من خلفيات معرفية ومذهبية مختلفة كانت في حاجة ماسة إلى رصيدٍ من الصور تعتمده فـــي الدفـــاع عـــن طروحاتها[3]. بل إن الخصومة ستدخل في الأخير إلى نسيجَ التأليف البديعي، فـــي مرحلـــة متأخرة، حين هيمن على الساحة في القرن السابع و الثـــامن الـــهجريين ومـــا بعدهمـــا. وسنعرض، بعد حين، للخصومة بين أنصار التجنيس وأنصار التورية .

---

[1] ــ البديع.1.

[2] ــ يظهر أن ابن المعتز نفسَه كان من أوائلَ الخائضين في هذه الخصومة في رسالة تناول فيها محاسن أبي تمام ومساوئه، وتشم مما بقي منها فورة الشباب، قبل أن يتحول إلى ملاحظ متـــأمل فـــي الظـــاهرة الأدبية وفي شؤون الأدب والأدباء في كتابيه طبقات الشعراء والبديع. (انظر مزيد بيان في مقال محمـــد الهنلق: "موقف ابن المعتز من شعر أبي تمام" ص.52).

[3] ــ انظر كيف تعامل الباقلاني مع صور البديع في الفصل الثالث من القسم الأول من هذا الكتاب. وانظـــو إحالات عبد القاهر في الأسرار.

2 ـ من تنظيم البديع إلى نظمه:

أدى تراكمُ سجلات البديع بدون هم منهاجي وكثرةُ ما أدرج فيها إلى أمرين: 1)الحاجة إلى البنية أو "التجنيس"، ثم 2)الحاجة إلى النظم والشرح:

2 . 1 ـ البَنْيَنة: من تحرير أبواب البديع إلى تجنيس أساليبه.

تبارى المؤلفون في البديع في الاستكثار من الصور فأوصلوها إلى العشرات بل المئات. وكان هذا التوسع العددي على حساب النسق المنطقي والبناء الوظيفي. وهذا ما أثار انتباه بعض المؤلفين المتأخرين المطلعين على الفكر المنطقي وفلسفة العلوم ومناهجها حسب الاجتهادات العربية في قراءة أرسطو فحاولوا تجنيس الصور البديعية بإرجاعها إلى مقولات عامة. منهم أبو القاسم السجلماسي في كتابه المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع. غير أن من أوائل من أثاروا هذا الإشكال المنهاجي واضطلعوا بتقويم جانب منه ابن أبي الإصبع في كتابه تحرير التحبير.

أثار ابن أبي الإصبع هذا الإشكال المنهاجي ولكن يبدو أن ثقافته لم تسعفه فكانت مساهمته الحقيقية في ضبط التعاريف والفروق لا في التصنيف، وإن كان العمل الأول ضروريا للثاني. وبذلك اكتسى كتابه أهمية كبيرة في تطور السجل البديعين. استعرض ابن أبي الإصبع تاريخ البديع وما ألف فيه، وانتهى إلى القول: "وإذا وصلت إلى بديع ابن منقذ وصلت إلى الخبط والفساد العظيم، والجمع من أشتات الخطأ، وأنواع من التوارد والتداخل، وضم غير البديع والمحاسن إلى البديع، كأنواع من العيوب، وأصناف من السرقات، و مخالفة الشواهد للتراجم، وفنون من الزلل والخلل، يعرف صحتها من وقف على كتابه"[1].

وهذا الواقع هو الذي حدد طبيعة عمل ابن أبي الإصبع، وهو مصدر عنوان الكتاب: التحرير. يقول: "توخيت تحرير ما جمعته من هذه الكتب جهدي...فتحرست من التوارد، وتجنبت التداخل،ونقحت ما يجب تنقيحه، وصححت ما قدرت على تصحيحه، ووضعت كل شاهد في موضعه"[2].

---

[1] ـ تحرير التحبير 91.

[2] ـ نفسه 92.

وبهذا العمل الضخم الذي قام به ابن أبي الإصبع انتهت مرحلة من تطور تكوين السجل البديعي: مرحلة الجمع والتعريف. وقد استقصى فيها، على ما ذكره، في مقدمته أكثر من أربعين مؤلفا، مضيفا ما أمكنه استخلاصه. فصار مجموع الأصول عنده مائة وثلاثة وعشرين[1].

وبهذا العدد الضخم بقي المؤلفُ دون عتبة "تجنيس البديع". ولذلك نجد أبا القاسم السجلماسي يستأنف القول في الموضوع غير معرج على أي تجربة نسقية في الموضوع، حاصرا همه في "إحصاء قوانين أساليب النظوم التي تشتمل عليها الصناعة الموضوعة لعلم البيان وأساليب البديع... وتحرير تلك القوانين الكلية، وتجريدها من المواد الجزئية بقدر الطاقة"[2].

والأجناس العشرة عنده هي: الإيجاز و التخييل والإشارة والمبالغة والرصف والمظاهرة والتوضيح والاتساع والإنثناء والتكرير.

إن هذا الجهد الذي بذله البديعيون لم يتجاوز التصنيف إلى التفسير. فهم وإن عايشوا االجدل حول سر الفصاحة و أسرار البلاغة فإنهم لم يهتموا بكشب السر المختفي وراء كل الصور. وكثيراً ما عوضوا الفوضى التي انتقدوها في أعمال القدماء بالافتعال و التمحل في التصنيف على غير أساس مقنع[3]. ذلك أن التصنيف وإن كان مرحلة ممهدة للتفسير فإنه لا يتم في الواقع إلا عبر وعي ضمني بالبنيات والوظائف، أي أنه تفسير ضمني. ولهذا كانت عملية التجنيس نفسها بدون روح؛ لم تختلف كثيراً عن عملية النظم والتحنيط.

---

[1] ـ تحرير التحبير 94ـ95.

قال: "ولقد وقفت من هذا العلم على أربعين كتابا، منها ما هو منفرد به"(تحرير التحبير 87).

ثم قال: "إلى أن جمعت جميع ما في هذه الكتب من الأبواب على ما قدمت من الشرائط، فكان ما جمعته من ذلك ستين بابا. فروعا" (نفسه ص92). تضاف إلى الثلاثين الأصول المستخرجة من عمل قدامة وابن المعتز". (نفسه 86 ـ 87).

ويرى ابن أبي الإ صبع أن هذه الثلاثين هي أصول ما ساقه الناس في كتبهم من البديع إلى هلم جرا" (نفسه.87).

[2] ـ المنزع البديع 180.

[3] ـ انظر مثالا لهذا الخلل التصنيفي في كتابنا: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية. ص.21ـ22. حيث لاحظنا تداخل التكرير والمظاهرة، في تصنيف السجلماسي.

2 . 2 ــ النظم والشرح[1].

تدخل هذه العملية في نطاق الوظيفة الحفظية للنظم أي تسهيل الاحتفاظ بالصور والأمثلة في الذهن باعتبارها حقائق نهائية. وقد دعمت هذه الوظيفة الحفظية بوظيفة تحبيبية عاطفية جذابة فكانت المنظومات بمحتوىً ديني : مدح الرسول. ويمكن بسهولة أن يتخيل المرءِ، في هذه الحالة، عمليةَ دفن بطقوسها وأجوائها.

إذا كان القرن السابع قرن محاولة تجنيس البديع، كما قدمنا، فإن القرن الثامن هو قرن نظم البديع. فأقدم من نظم البديع وشرحه، فيما نعلم، صفي الدين الحلي. وقد سجل هذه النقلة بحلم تقاضاه الرسول فيه المدح، في الوقت الذي كان يتهيؤ لتأليف كتاب في البلاغة على سنن البديعيين قبله[2]. الله أعلم بالهواجس التي جعلت الحلي يرى في حُلمه أن علاجه كامن في تحويل المشروع البديعي إلى مشروع مزدوج. وعموما فإنه لم يفته أن يؤكد بعد حمد الله مباشرة "أن أحق العلوم بالتقديم، و أجدرها بالاقتباس والتعليم، بعد معرفة الله العظيم، معرفة حقائق كلامه الكريم... ولا سبيل إلى ذلك إلا بمعرفة البلاغة، وتوابعها من محاسن البديع"[3].

وقد توسعت شروح البديعيات وامتد مجالها حتى صارت تخوض في القضايا الأدبية العامة، وتنتصر لمذهب على مذهب كما هو الحال في شرح بديعية ابن حجة الذي وجد المؤلف في محتواه ما يسمح بتسميته **خزانة الأدب**. فزيادة على المادة الأدبية الغنية الموجهة هناك توجه خاص بالمؤلف جعله ينتصر لمذهب التورية على مذهب الجناس ويخصص للتورية أكبر حيز من الكتاب[4].

وإذا كان تحرير التحبير قمة ما وصل إليه السجل البديعي فإن خزانة ابن حجة قد اعتبرت

---

[1] ــ من أقدم شراح البديع، أو أصحاب البديعيات:

[2] ــ شرح الكافية البديعية 54.

[3] ــ شرح الكافية البديعية 51. ومن الطريف أن الحلي يتحدث عن البلاغة وتوابعها، متأثرا بمفهوم السكاكي، ثم ينظم صور البديع لا كتوابع، بل كما جمعها من كان قبله من البديعيين.

[4] ــ بنظرة عابرة إلى فهرس الخزانة سيتساءل المرء عن التفاوت الكبير بين عدد الصفحات المخصص لكل صورة. ففي حين تغطي التورية (المنتصر لها) 113 صفحة (ص:39 ــ 252)، نجد الجناس بكل صوره يأخذ أقل من نصف هذا العدد (41صفحة. ص:54 ــ 95). هذا في حين لا تحظى أم الصور البلاغية، أي الاستعارة، بأكثر من بضع صفحات.

قمة الشروح البديعية. وقد نوه الصفي الحلي بالتوجه النقدي لعمل ابن أبي الإصبع، ورأى أن من أتوا بعده لو يأتوا بجديد[1].

المبحث الثاني

البلاغة والاختيار الشعري

(الحماسة نموزجا)[2]

ـ تمهيد :

أ. 1 ـ وضعية الكتابة التاريخية للنقد العربي القديم:

دأب مؤرخو النقد الأدبي العربي القديم ـ على قلتهم وانحصارهم في الجيل الأول من الباحثين ـ على تناول هذا النقد من زاويتين، مع تفاوت في الاهتمام بهما:

أ1.1.1. تقصي الملاحظات المفردة التي صدرت عن المستمعين للشعر حال إنشاده مباشرة أو عبر الرواية، سواء صدرت هذه الملاحظة عن الشعراء بعضهم لبعض (كما

---

[1] ـ يقول الحلي في تقويم عمل ابن أبي الإصبع: "وكتابه المسمى بالتحرير أصح كتاب ألف في هذا العلم، لأنه **لم يتكل على النقل دون النقد**...وليس من الباقين إلا من غير بعض القواعد أو بدل أكثر الأسماء والشواهد". (شرح الكافية البديعية 53).

[2] ـ كان هذا المبحث قد نشر في المجلة العربية للثقافة (العدد24) في شكل دراسة مستقلة بعنوان: الاختيار الشعري والتنظير النقدي، مهداة لروح الصديق الفقيد الدكتور محمد اليعقوبي استرجاعاً لذكرى باحث جاد وإنسان مصالح محبوب اختطفه المنون في ريعان شبابه العلمي، واعترافاً بفضله فيما أفدته من عمله من معطيات إحصائية وملاحظات موفقة. وقد ارتأيت ألا أغير منه كثيرا فللبلاغة العربية كل الأبعاد التي يمتد إليها النقد القديم.كما تقدم.

وقع بين طرفة والمتلمس)[1]، أو عن جمهور من المستمعين (كما وقع للنابغة مع أهل المدينة)[2]، أو عن رواة الشعر وعلماء اللغة في عصر التدوين وما بعده[3].

ويمكن أن نجمل ونسمي هذا النقد، بقطع النظر عن زمنه، نقد ما قبل التأليف، أو ما قبل النظرية، أو النقد غير المنهجي في مقابل النقد المنهجي الذي اهتمَّ به مندور مثلا.

نشط هذا التوجه نحو البحث في الجزئيات مجددا في الأبحاث الجامعية تحت شعار البحث في المصطلح النقدي والبلاغي.

ينحصر هم هذا الاتجاه في استخراج المصطلحات والتعريف بها معجما واصطلاحا، دون البحث في النسق النظري الذي تشتغل فيه[4]، وقد لعبَ بعض الشيوخ من الأساتذة السلفيين، مثل عبد الله الطيب المجذوب، دوراً كبيراً في بذر هذا التوجه في الجامعة المغربية (خاصة في جامعة فاس). وتقترن هذه النظرة التوثيقية المفتِّتة بنظرة سلفية تريدُ أن تجد كل شيء في المراحل الأولى لنشأة النقد العربي خاصة القرن الأول والثاني[5]، وهي نظرة تسقط معاداتها " للدخيل!" الحديث على "الدخيل!" القديم الآتي من الاتصال باليونان وغير اليونان.

2.1.1. التعريف بالمؤلفات ومؤلفيها وذلك أما بتلخيص محتوياتها [6] أو مناقشة القضايا النقدية التي تثيرها، مثل قضية اللفظ والمعنى والطبع والصنعة، أو تتبع البيئات النقدية والتعريف بها و بإشكالاتها النقدية، وقل من قرأ النقد الأدبي العربي من موقع نظري كما فعل محمد مندور، حيث كان النقد التطبيقي متحكما في رؤية المؤلف مستندا إلى ما يسميه

---

1 ــ الشعر والشعراء لابن قتيبة 183/1

2 ــ طبقات فحول الشعراء لابن سلام 68/1، وانظر الموشح 132.

3 ــ طبقات فحول الشعراء 221/2

4 ــ انظر مصطلحات نقدية وبلاغية من البيان والتبيين، وهو أطروحة للشاهد البوشيخي، اتخذت نموذجا لعشرات الطلبة المسجلين تحت إشرافه حالياً. طبع سنة 1982. دار الآفاق بيروت.

5 ــ انظر حوارا مع عبد الله الطيب في مجلة دراسات أدبية ولسانية ع2ص84 وما بعدها وص 93 خاصة.

6 ــ زغلول سلام، تاريخ النقد العربي. دار المعارف مصر.

الفرنسيون تفسير النصوص[1].

وقد بقي التصور الوضعي اللاَّنسوني مهيمنا على الكتابة التاريخية للأدب ونقده في الوطن العربي دون إحاطة بالنظرية أو احتذاء لتطبيقاتها الدقيقة.

ولذلك لم يُتح تجاوز هذه المرحلة فظلت تفرضُ نفسها في حدها الأدنى المتعلق بتحقيق النصوص والدراسات المصطلحية، والحال أن الواقعية الاشتراكية والشكلانية البنيوية المعتبرتين ثورةً على الوضعية والمثاليةِ معا في مجال الدراسة الأدبية لم تخلفا في تاريخ النقد العربي سوى أعمالٍ قليلة وجزئية تنتمي إلى تاريخ البلاغة أو النقد اللغوي البلاغي، نذكر من ذلك بعض أعمال حمادي صمود وجابر عصفور. وقد حاولنا من جهتنا، المساهمة في هذا الموضوع سواء في محاضراتٍ بعنوان بلاغة الخطاب الإقناعي[2] ألقيت على طلبة الإجازة بكلية الآداب بفاس، أو في كتابنا الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية[3]، أو في اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي القديم[4]، أو في البعد التفسيري لكتابنا البنية الصوتية في الشعر[5]. فمن هذه الأعمال ما يصرِّح بالرغبة في الانتماء إلى تاريخ الأشكال، ومنها ما يحومُ حوله.

لقد تبين لنا كما تبين لغيرنا في السنوات الأخيرة، وبعدَ تجريب المحاولةِ البنيوية الشكلانية أن استيعابَ الظاهرة الأدبية تأريخاً كما هو تحليلاً وتطبيقا، في كل أبعادها، يقتضي تحرير مفهوم **النقد والناقد من الفهم التقليدي الذي يهيمن عليه الجانب الإخباري و التوثيقي**، و إعادة صياغته في إطار الجهود التي تبذلها جمالية التلقي لكتابة تاريخ الأدب ونقده، بشكل يُحل المتلقي المكانة التي يستحقُّها. وفي هذا السياق بدأت تتكشف لنا أهمية عملية الاختيار وما واكبها أو تلاها من شروح وتعليقات نقدية في التأريخ للنقد الأدبي.

---

[1] ـ انظر " la théorie littéraire au 20 siècle " لإلرود إيش. ود.و. فوكيما. الترجمة إلى العربية في مجلة دراسات سميائية ع2/ 1988. ص11. وقد عرض مندور نفسه لهذا المنهج في الميزان الجديد.

[2] ـ طبع بالدار البيضاء سنة 1986.

[3] ـ مطبوعات سال البيضاء 1992

[4] ـ مطبوعات سال، البيضاء 1990.

[5] ـ نشر الدار العالمية للكتاب الدار البيضاء 1991.

إن تاريخ النقد الأدبي قد فقد حيويته ووظيفته بانفصاله عن تاريخ الأدب وتحوله إمـــا إلى أبحاث شبه سوسيولوجية تهتم بأخبار النقاد أو بلاغية معيارية تقعيدية. ففي الحـــالتين معاً يغيب الحوار بين المتلقي والنتاج الأدبي وهو المجال الحقيقي للنقد الأدبي، فالناقد متلق أساساً؛ يقول هانس روبيرت ياوس:

"إن تاريخ الأدب عملية متوالية من التلقي والإنتاج الجماليين، عملية تتحقق في تحيين النصوص الأدبية من طرف القارئ الذي يقرأ، والناقد الذي يتأمل، والكاتب نفســه الــذي يُدفع بدوره إلى الكتابة"[1].

فهناك إذن ثلاثة أنواع من المتلقين أو القراء، هم:

1ـ القارئ العادي المستهلك (المتلقي الأول)

2ـ والقارئ المتأمل (أي الناقد)

3ـ والقارئ المبدع الذي يتفاعل مع العمل الأدبي فيُنتج بدوره، مُعارضـــا للمقــروءِ بشتى صورِ المعارضة[2]

فالناقد حسب هذه النظرية، وحسب طبيعة الأدب الثلاثية الأطراف، جزء مـــن مكونـات التلقي الأدبي بل هو عمادها، والمتخير ناقد حتى وإن وقع في أقصى حدود النقـــد التـي تفصله عن القراءة العادية، إنه ناقدٌ يقوم عمله على إصدار حُكمٍ دون تفسيره تفسيراً شافياً، أو دون تفسيره أصلا. وقد انتبَه بعضُ نقادنا المحافظين أنفسهُم، في سياق توسيع مجـــال البحث عن النقد في التراث القديم، إلى الدور الذي لعبه المتخيرون في تأسيس النقد الأدبـي العربي دون أن يبسطوا القول في ذلك، أو يضعوه في إطاره التاريخي والنظري. يقـــول عبد الله الطيب عن أبي تمام:

"لقد كانت له مقدرةٌ خارقة على تمييز الشعر الجيد من الشعر غيرِ الجيـــد، حتـــى إن بعضهم يحتكمون إليه، لقد كان من هذه الناحية ناقدا تطبيقيا"[3].

---

1 ـ Pour une esthétique de la récéption .p. 48

2 ـ انظر تصورا لشتى أنواع المعارضة الممكنة عند محمد مفتاح، في كتابه دينامية النص. الفصل الثاني بعنوان الحوارية في النص الشعري ص 81.

3 ـ مجلة دراسات أدبية ع2ص93.

ويقول في سياق آخر:

"الناقدُ المتقدم (زمنا) هو الذي اختارَ. عندكَ مثلا الجاحظُ الذي دونَ لنا طريقة النقـــاد المتقدمين وحاولَ أن يختارَ الكلام الجيد، الاختيارُ، كما قلنا، مسألةُ حكـــم ومســـألة دربـــةٍ ومسألة ذوق"[1].

هذا ويمكن القول بأن المفهوم العربي القديم للنقد، باعتباره نقدَ الدنـــانيرِ وتميـــيزَ صحيحها من البهرج ينطبق على الاختيار[2] أكثر مما ينطبق علـــى العمليـــة التنظيريـــة باعتبارها بناء نَسقيّاً.

وقد كشفت مقدمةُ المرزوقي بصورة طبيعية وملموسة عن وشائج القربى بين الاختيارِ والنظرية النقدية. لقد حاول المرزوقي كشف شرائط الاختيار في عمل أبي تمام فأوصلـــه ذلك إلى البحث عن عمود الشعر من جهة، وطبيعة التلقي من جهة ثانية. فتحدث عن سبع خصوصياتٍ بنائية، كما تحدث عن المطبوع والمصنوع، ومن يقدم هذا ومن يقـــدم ذاك[3]. وهذه الأسئلةَ هي الأسئلة البلاغية كما سيصوغها عبد القاهر الجرجاني فيما بعد: ما الـــذي يجعل بعض الكلام أحسن من بعض؟

بل نجد ربطا صريحا بين الاختيار والنقد عند بلاغي مشهور، مات قبـــل المرزوقـــي بربع قرن، هو العسكري، انتقد اختيار اللغويين ورأى أنه غير مبني على أسس بلاغية[4].

2ـ الرواية والاختيار

حين يتحدث الباحثون المحدثون عن الاختيار يستبعدون كتب الطبقات والتراجم رغـم كونها مصدراً أساسياً لما اختير من شعر الشعراء المترجم لهم، نظراً لأن هـــمَّ المؤلـــف ينصرف إلى الشعراء والقضايا التاريخية لا إلى اختيار الشعرِ، كما يَســـتبعدون المجـــاميعَ

---

1 ـ نفسه 95. وقد فشل كثير من الاختيارات لعدم توفر أصحابها على رؤية نقدية، مثل البحتري.

2 ـ يُستشهد عادة على هذا المفهوم بقول الشاعر(انظر العمدة ص 1031 والحاشية 63):

تنفي يَداها الحصا في كل هاجرة   نفي الدنانيـــر تنقـــاد الصياريـــف

3 ـ شرح الحماسة (المقدمة) ص 9،12.

4 ـ الصناعتين 11 ـ 13. ومما جاء فيها: " وما أكثر من وقع من علماء العربية في هذه الرذيلة(ســـوء الاختيا)، منهم الأصمعي في اختياره قصيدة المرقش. ولا أعرف على أي وجه صرف اختياره إليها...".

أوالدواوين، مثل ديوانِ هذيل. لكونِ غرضِه هو جمع المتوفرِ من شــعر القبيلــة، فــهي موضوعُ الجامع ومدارُ اهتمامه[1].

"إن المؤلَّف لا يستحق اسم اختيارٍ إلا إذا ضمَّ قطعا من الشعر مستخرجة مــن كميــة كبيرة، [redacted]، فدور المتخير أن يأخذَ الجيدَ ويترك الباقيَ جانبا"[2]. وهذا المفهوم هو الذي نتبناه، وهو المسعف في إبــراز الأســس البلاغيــة للاختيار.

وتصنف المختارات الشعرية عادة إلى ثلاثة أصناف تستوعب الجميع:

1ــ مختارات القصائد.

2ــ مختارات المقطعات المتعددة الموضوعات.

3ــ مختارات المقطعات الموحدة الموضوع [3]

فمن الأولى المعلقات و المفضليات و الأصمعيات، و من الثانية الحماسة والوحشــيات، ومن الثالثة فصول التماثيل وكتاب التشبيهات[4].

[redacted] أو اختياراً تاريخيــاً أو توثيقياً و اختيار المقطعات الذي يستحقُ في نظرنا مصطلح الاختيارِ الفني أو البلاغــي أو النقدي أو [redacted] بدون تمييز.

نقيمُ هذا التمييز على أساس أن الرواية تسعى عادة للمحافظة على التراث على علاّتِـه، فإن تعذر ذلك فعلى نموذجِه وصورتِه، فالاختيارُ الذي من هذا النوع يحتفظُ بهمِّ التوثيــق،

---

[1] ــ انظر محمد اليعقوبي Recherches sur les anthologies. p.25

ونقل عن أمجد الطرابلسي (في: critique poétiques des arabes. p .30) قوله، بصدد الحديث عَــن المختارات: إن الأمر لا يتعلق بالنسبة لمجامع القبائل بالاختيار والانتخاب بقدر ما يتعلق بجمع كل ما يُمكن جمعه و إنقاذُه من الضياع. (ترجمناه بتصرف في الصياغة).

[2] ــ محمد اليعقوبي المرجع السابق، ص 26.

[3] ــ المرجع السابق 27.

[4] ــ أورد محمد اليعقوبي 17 مختاراً من الصنف الأول، و69 من الصنف الثاني، و26 من الثــالث (ص 28-57).

في حين أن الاختيارَ البلاغي لا يهمُّه النموذجُ التاريخي بقدر ما يهمه البحث عن القيم الخالدة، فنية و مضمونية.

فالاختيارُ هو عمل الذات المتخيِّرة في تفاعلها مع النصوص، والروايةُ هي محاولةُ التطابق مع نموذج موجود بكل حذافيره. الهمُّ المركزي في رواية الشعر (كما في رواية الحديث النبوي) هو التوثيق، وتحقيق النصوص، والاحتفاظ بها، كما هي، أو كما يُعتقدُ أنها هي، فهي تنطوي على موقف إيديولوجي من جهة المحافظة والتبعية، كما تنطوي على إجراء تقني له أدواته اللغوية وغير اللغوية.

فالقيمةُ التاريخية للنصوص محركٌ أساسي لعمل الراوي، سواءٌ كانت تلك النصوص تسجِّل وقائعَ تاريخية أو أحداثاً أو تمثّل نموذجاً للفنّ في فترة من الفترات في حضارة معينة، أي أن الرواية مطبوعة بالمَحلية، والغَيريَّةِ، وشعارها: "الأعراب بالباب". هذا الشعر الذي يُترجم في النقد على نمط ما يَرويه ابنُ قتيبة عن بعض أهل الأدب من ضرورة بناءِ القصيدةِ على نمطٍ واحدٍ ذكرَه هناكَ ثم قال:

"فالشاعرُ المُجيدُ من سلك هذه الأساليبَ وعدّل بين هذه الأقسام. فلم يجعلْ واحداً منها أغلبَ على الشعر... وليسَ لمُتأخر الشعراء أن يخرجَ عن مذهبِ المتقدمين في هذه الأقسام"[1].

أما الاختيارُ فلا يهتمُّ بكمال النصوص، بل بما تمثله من قيم فكرية وفنية مقولية، وهذه مُفارقة، في الظاهر، سيزول لبْسها بالنظر في عمل أبي تمام في الحماسة. ومعنى ذلك أن الاختيار الفني يكرس قيماً مشتركة بين نصوص، فالعملية تقف في الضفة الأخرى المناقضة لتقعيد اللغة. فصاحب الاختيار يعمم مقولات مثل الاستعارة والتجنيس والطباق والتشبيه وينفي النصوص التي لا تحتوي هذه المقولات كما ينحّي النحو، إلى دائرة الاستثناء والتوسع، ما يخالف قياسه في الفاعلية و المفعولية وغيرها.

ويمكنُ فهم ما وقع في الماضي بالنظر إلى طريقة تعاملنا في العقود الأخيرة مع التراث الغربي، برغم كل الفوارق الظرفية: فمنا السلفي الذي يُصر على إعادة النموذج والمحافظة عليه، واستخراج كل الأجوبة الآنية منه، ومنا المُثاقِفُ الذي يحاورُ التراث

---

[1] ـ الشعر والشعراء 1/75-76.

ويتخير معطياتِه الكونية الصالحة للتداول العالمي، فضلا عمن لا يرى جدوى من الانشغال بالقديم العربي أصلا. كما يمكن الاستئناس بواقع الثقافة العربية في بعض لحظاتها حيث انقسم العلماء إلى أهل رواية وأهل دراية، أي إلى مستنسخين (وهم ورثة المعنعنين) ومتخيرين (أي مجتهدين في الملاءمة بين النصوص والواقع)[1].

لقد أحس الشراح/النقاد الذين تناولوا كتب الرواية والاختيار بالشرح والتعليق النظري بالفرق بين عمل الراوي والمتخير، ويعتبر المرزوقي أحسن من كشف استراتيجية المختارات خاصة في مقدمته لشرح الحماسة.

يقول مميزاً بين عمل أبي تمام وعمل المفضل:

"وقضيتَ العجبَ كيف وقع الإجماعُ من النقاد على أنه لم يتفق في اختيار المقطعات أنقى مما جمعه، وفي اختيار المقصدات أوْفَى مما دونه المفضل ونقده"[2].

فالمطلوبُ في اختيارِ المقطعات أن يقوم على غربلة دقيقة تنفي الشوائب والزوائد، أو (اختطاف الأرواح دون الأشباح، و اختراف الأثمار دون الأكمام)، كما يقول المرزوقي[3]، في حين يطلب من الرواية أن تكون وافية. وحين يقع النقصُ أو الاختلالُ يفقد المدونُ المَروي قيمتَه، ويسقط في النسيان كما وقع للأصمعيات[4].

هذا في حين لم يعب الحماسة أن يكون الكثير من شعرائها غيرَ منسوبٍ، كما لم يعبْها تدخُّل أبي تمام في لحم أطراف الأبيات المختارةِ أو تغيير بعض الكلمات المشوشة، "حتى

---

1 ــ انظر كتابنا: الإفراني وقضايا الثقافة والأدب في مغرب القرنين 17و18 ص60.

2 ــ الحماسة 1.

3 ــ نص كلامه:" اعتسف (أبو تمام) في دواوين الشعراء جاهليهم ومخضرميهم، وإسلامييهم و مولديهم، فاختطف منها الأرواح دون الأشباح و اخترف الأثمار دون الأكمام" شرح الحماسة 14.

4 ــ ذكر ابنُ النديم أن الأصمعيات لم تعجب العلماء بسبب قلة غريبها وعدم دقة روايتها (ص89). وأضاف محمد اليعقوبي إلى ذلك " اختصار الرواية " حسب عبارة ابن النديم نفسه (ص150)، في عصر كان البحث فيه عن الرواية التامة. وقد أخطأ الأصمعي في نسبة بعض الأشعار إلى غير أصحابها، الشيء الذي تنبه له العلماء مثل المبرد في الكامل (193/3)، فقد عبث بمرثية كعب ابن سعْد الغنوي، واختار بعض الأشعار المكسورة، مثل قصيدة المرقش (انظر حاشية محقق الأصمعيات 93-94).

إنك تراه ينتهي إلى البيتِ الجيد، فيه لفظة تشينه، فيَجبر نقيصته من عنده، ويبدل الكلمة بأختها في نقده. وهذا بين لمن رجع إلى دواوينهم فقابل ما في اختيارِه بها"[1].

ب ــ أثر الاختيار في النقد:

بعد هذا التمييز بين طبيعة الرواية وطبيعة الاختيار الفني، نصل إلى القول بأن الرواية والاختيار معا لعبا دورين مختلفين في تأسيس النقد الأدبي العربي.

نقابل في هذا الإطار بين منحى ابن قتيبة فيما تصوره بناءً معياريا للقصيدة العربية وبين منحى المرزوقي فيما أسماه عمود الشعر. ففي حين يستوحي ابن قتيبة النموذج المروي عن الجاهليةَ وينظِّر للمحافظة عليه، وتفسيره من خلال معطيات عصره الذي غلب عليه المدح، فيَفْهمُ البناءَ الماضيَ (الوقوفُ على الأطلال...إلخ) من خلال الواقع الحاضر (غلبة المديح)، ويشرّع للواقع ويدعّمه بحجة الماضي (حيث يفسِّر بناءَ القصيدة العربية كله من زاوية غرض المدح)، نجدُ المرزوقي يثيرُ أسئلة الحاضر (وهي أسئلتُه هو نفسه كمُعانٍ له) على لسان مخاطَب مُفترض:

"وبعدُ فإنكَ جاريْتني...لمَّا رأيتني أقْصُر ما استفضلته من وقتي... على عمل شرح للاختيارِ المنسوبِ إلى أبي تمام..."[2].

"ثم سألتني عن شرائط الاختيار فيه، وعما يتميزُ به النظمُ عن النثر، وما يُحمد من الغُلو فيه أو القصد، وعن قواعدِ الشعر التي يجب الكلام فيها...)[3].

ب .1ــ 1دائرة اختيار أبي تمام: أبو تمام والجاحظ.

لم يكن عمل أبي تمام عملا معزولا، و تزجيةً للوقت في انتظار ذوبان الثلوج[4]. بل كان جزءاً من استراتيجية عامة لحركة ثقافية تجديدية هي حركة التأليف بالاختيار كان لها أثر كبير في توجيه الذوق الأدبي، وهذا هو الإطار المناسب في نظري لتفسير منهج الجاحظ

---

[1] ــ المرزوقي. شرح الحماسة 14/1. ويقول في طبيعة الاختيار: "إن أبا تمام كان يختارُ ما يختار لجودته لا غير". (ص13/1).

[2] ــ شرح الحماسة3/1.

[3] ــ نفسه 4/1.

[4] ــ انظر مقدمة شرح التبريزي على الحماسة. ومقدمة عبد السلام هارون لشرح المرزوقي ص 8/1.

في تأليف كتاب البيان والتبيين، ثم هو بعد ذلك الإطار المناسب في خطوة ثانية لتفسير طريقة تأليف البديع لعبد الله بن المعتز[1].

فهذه أعمال تعتمد أساسا على الأمثلة التي تقدمها مراعية تشعُّب الظاهرة وما تتميز به من خصوصيات. فحين يحلِّل الباحث مجموعَ الأمثلة التي أوردها أسامة بن منقذ للصور البديعية المختلفة يلاحظ أن تلك الأمثلة تغطي مجموع التفريعات التي أوردها من جاء بعدَه أو تكاد، وقد تكشفت لنا هذه الحقيقةُ عرضاً عندما كنا نُحلل مجموع الأمثلة التي أوردها في بابِ الترصيعِ في كتابنا البنية الصوتية في الشعر [2].

وحين نأخذُ اختيارَ أبي تمام في سياقِ تأليف البيان والتبيين نلاحظُ أن للاختيارِ في ذلك العصرِ بُعداً تَعليمياً، فالنصوصُ المختارة تجيب عن الهمّ المعرفي المِنهاجي من جهة، وتساهم من جهة ثانية، في تكوين الملكة الفردية فنية كانت (أبو تمام)، أمْ عقلية إقناعية (الجاحظ).

وحين ننظرُ في عمق عملِ رائدي منهج الاختيارِ (الجاحظ وأبو تمام) وفلسفتهما نلاحظُ، خلافَ ما يعتقدُه المبسطون من القدماء والمحدثين، أنهما يلتقيانِ في الوَسطية، وهي فلسفة منظرة عند الجاحظ بالاستناد إلى الطبيعة والعقل والشرع، انطلاقاً من مرجعية ــ اعتزالية في المنزلة بين المنزلتين والعدل[3]. أما عند أبي تمام فتترجم في صورة تفاعلية أو تفعيلية بين الشكل والمضمون من جهة وبين المكونات الشعرية المختلفة من جهة ثانية، سنحاول إبراز جانب من ذلك فيما يلي.

2 ــ المحتوى الإنساني لاختيار أبي تمام:

قصدنا "بالإنساني" في اختيارِ أبي تمام مزيجاً من العناصر المشتركةِ بين الناسِ باعتبارها قيماً ومثُلا يُطمح إليها، أو وقائعَ فنية مشتركة بين بني البشر، مَرَدُّها إلى ثلاثة عناصر:

1ــ البناءُ الفني البلاغي الذي يصل قمّته في صور السخرية.

---

[1] ــ لم يستطعْ بعضُ المؤلفين الانتقالَ من هذا المستوى إلى مستوى التنظير رغم ظهورهم في عصور متأخرة نظرا لضعف ثقافتهم وانطوائهم على التراث العربي.

[2] ــ البنية الصوتية في الشعر ص 134-136.

[3] ــ انظر البيان والتبيين 203/1. قارن بما في المَنحى الاعتزالي في البيان، لأحمد أبو زيد.

2ـ العمقُ الفِكري في تأمل الكون والإنسانِ وما ينتابُ الوجودَ من مفارقات.

3ـ القيمُ الأخلاقيةُ والمزايا البشرية مثلُ الكرم والشجاعة.

وقد احتل نقاش أسبقية أحد هذه الأطراف الثلاثة مكانة مؤثرة في مؤلفات الجرجـــاني. والانتصار للجانب الفني التخييلي لا يُعفي من الحديث عن البعدين الآخرين[1]. وهذه الثلاثية حاضرة بقوة في بلاغة حازم القرطاجني.

لقد تأملتُ اختيارَ أبي تمام كثيراً، وقارَنته بما أمكن الاطلاعُ عليه من ديـــوان الشـــعر العربي القديم فلاحظت أن ميزتَه الأساسية كامنةٌ في استحضارَ هـــذه العنـــاصر، وحفـــظِ التوازن بينها لدرجة يلتبسُ فيها بعضها ببعض. فالمحتوى الفكري العميق فـــي الاختيـــار مُسندٌ بصياغة بلاغية محكمة (لا تشوبها شوائبُ التشويش[2] والقصور)، ومراقبٌ أخلاقيـــا في غير تزمت.

ولاشك أن حفظ هذا التوازن ليس أمراً سهلا فمغريات الموضوع مثلُ مغريات الشـــكل ما انفكت تجتذبُ الناسَ، عبرَ العصور، إلى هذا القطب أو ذاك. وربما جاز القـــولُ بـــأن تاريخ النقد العالمي هو تاريخ الصراع بين مكوني الهوية اللغوية للأدب، المكون التواصلي في كل أبعاده، والمكون الفني بكل شرائطه التي تُهملُ أحياناً الوظيفةَ التواصلية. هذا إلـــى ما يحدث دائما من الوقوع في جاذبية الأيديولوجيات.

يمكن أن نتبين في تاريخ الاختيار الشعري القديم ثلاثةَ توجهات:

1 ـ هيمنة الموضوع

2 ـ هيمنة الصورة البلاغية

3 ـ الملاءمة أو المزاوجة بين الموضوع والصورة

وذلك حسب ما تبينه الخانات التالية:

---

[1] ـ انظر القسم 2، الفصل 2، المبحث2 والفصل4 المبحث2.

[2] ـ انتبه البقلاني إلى ذلك، وعبَّر عنهُ أحسن تعبير، فقال: "والاعدلُ في الاختيارِ ما سلكه أبو تمـــام مـــن الجنس الذي جمعَه في كتاب الحماسة، وما اختارهُ في الوحشيات، وذلك أنه تنكـــب المستنكرَ الوحشـــي والمبتذلَ العامي وأتى بالواسطة" (إعجاز القرآن 177).

الاهتمام بالموضوع في المقام الأول	المزاوجة بين الموضوع والصورة	الاهتمام بالصورة في المقام الأول
ـ البحتري في:(الحماسة) ـ ابن داود في:(الزهرة) ومؤلفاتٌ كثيرة في موضوعات خاصة مثل حلبة الكميت و مراتع الغزلان للقاضي النواجي	ـ أبو تمام في: (الحماسة) في حين تميل الوحشيات نحو الاهتمام أكثر بالصورة.	ـ ابن المعتز في: (فصول التماثيل) ـ الأنباري في : كتاب التشبيهات ـ الخالديان في: الأشباه والنظائر.

إن المقارنة بين عمل أبي تمام وعمل البحتري من هذه الزاوية جدير برفع اللَّبس فيما يرجعُ إلى الشهرة التي لقيها عمل أبي تمام، والإهمال شبه المطلق الذي تعرض له اختيار البحتري[1]. أما حين تكون النظرة كمية و توثيقية فإنها توصل إلى الحيرة التي عبر عنها الأب لويس شيخو في مقدمة الحماسة. ونورد نصَّ كلامه، على طوله، لتماسك أجزائه وتعبيره عن وجهة نظرِ كثيرٍ من الدارسين:

"نظر البحتري إلى الشهرة الواسعة التي حظيَ بها سلفه أبو تمام من خلال اختياره فحاولَ أن ينازعه شهرته في هذا الميدان أيضاً، فألّف حماسةً أهداها لوزير الخليفة المتوكل، وهي حماسة تستطيعُ الصمودَ للمقارنة من عدة جهات مع حماسة أبي تمام، إذا لم تتفوق عليها، وذلك للغنى الشعري لهذا المجموع والعدد المعتبر من الشعراء المذكورين فيها ـ من 500 إلى 600 ـ أغلبهم سابقون للإسلام، وتنوع الموضوعات المعالجة فيها 170 فصل، وأخيراً الذوق الخاص الذي قاد هذا الاختيار.

[1] ـ لقد ترجمتْ شهرةُ حماسة أبي تمام بعدة أوجه أبرزها العدد الكبير من الشروح التي تناولتها فشكلت رَصيداً متميزاً في باب تحليل النص لغويا وبلاغيا...إلخ. (ذكر محمد اليعقوبي 42 شرحا منها (Recherches sur les anthologies.P.207-210)
وكذا العدد الكبير من الاختيارات التي قفت طريقها عبر العصور (المرجع السابق ص 33-50). كما يمكن الاستئناس بمخطوطاتها العديدة.

ولذلك نتساءل لماذا ظل هذا الاختيار ــ برغم قيمته ــ في الإهمال التام.(؟) فالآثار الوحيدة التي دلت على وجوده هي الإشارات البسيطة عند ابن خلكان في التعليق المتعلق بالبحتري، وكذا عند حاجي خليفة في موسوعته المصادرية في مادة حماسة. ولم تصلحبْ هاتان الإشارتان بأي تعليق لا على محتوى ولا على ظروفه"[1].

لقد تحدث لويس شيخو عن عدد الشعراء، وعددِ الفصول بالأرقام، حتى إذا أتى إلى الذوق الذي حكم الاختيارَ لم يقل أكثر من أنه خاص: "الذوق الخاص".

ولو تعدّى الجانب الكمي (الأرقام) و التوثيقي ("أغلبهم سابقون للإسلام")، وباشر النصوصَ لوجد اهتماماً بالمعنى في بعدِه الديني والاجتماعي غالباً على البعد الفكري والتصويري. مثل ما أورده في باب حملِ النفس على الصمودِ لعبد الله بن رواحة[2]:

أقسمتُ يا نفس لتَنْزِلِنّه　　كارهةً أو لتطاوعِنّه

مالي أراك تكرهين الجنة　　قد طالما قد كنت مطمئنة

وقوله[3]:

يا نفسُ! إن تُقتلي تموتي،
إن تَسلمي اليومَ فلن تفوتي
أو تُبتلي فطالما عُفيت
هذي حياضُ الموتِ قد خَليتِ
وما تمنيت فقد أُعطيت

فالمسألة ليست مسألة كم، بل مسألة قدرة على تحقيق التوازن بين العناصر الفكرية والبلاغية، وكبح جماح المعاني المعيارية، لدرجة التباسِ الفكري بالبلاغي بالأخلاقي. وهذا متحقق في اِختيار أبي تمام إلى حدٍّ بعيد، لا يضيره الاستثناء، وهو نادر.

---

[1] ــ تقديم حماسة البحتري، ص2.

[2] ــ حماسة البحتري :9

[3] ــ نفسه.

ويطرح السؤال نفسه بالنسبة للجناح الآخر للمختارات؛ المختارات التي تحولت إلى كتب لتسجيل الصور البلاغية، فقد أخلت هي الأخرى بهذا التناسب.

موضوعات الحماسة: (المحتوى الفكري والأخلاقي):

انطلاقا من الجدول التالي[1]:

الرقم	الموضوعات	نسبتها
1	الحماسة	%34.03
2	المراثي	%16.10
3	الأدب	%6.5
4	النسيب	13
5	الهجاء	%8.45
6	الضيافة	%11.9
7	المدح	%3.06
8	الصفات	%0.46
9	السير والنعاس	%1.45
10	المُلح	%2.95
11	مذمة النساء	%1.82

نلاحظ أن الأغراض المتعلقة بالشيم الحميدة والوفاء، وهي الحماسة (34.03%)، والمراثي (16.10%) والأدب (6.5%)، والضيافة (11.9%) تستبد وحدها بنسبة %68.53 من مجموع متن الحماسة، وتأخذ الأغراض الأقرب إلى الحياد الموضوعاتي الأميل إلى الفن والمتعة النفسية (وهي النسيب (13.80%) والملح (2.95%) والصفات (0.46%)

[1] ـ استخرجه محمد اليعقوبي في: Recherches sur les anthologies.P. 192 (والنسب في الوحشيات هي الحماسة 44.09%. المراثي 14.26%. الآداب 7.56%. النسيب 7.93%. الهجاء 10(15%. السماحة و الأضياف 9.56%. الصفات 1.97%. المشيب 2.12%. الملح 2.41%. مذمة النساء 0.44%). نفسه 194).

والسير والنعاس (1.45%)) نسبة 17.86%، فلا يبقى للغرضين الأساسين في الشعر العربي (وهما المدح(3.06%)[1] والهجاء (8.45%)) أكثر من نسبة 11.51%. أما مذمة النساء فملحقة بالشيم الحميدة لأنها ليست ذما للنساء بل ذما لبعض النقائص البشرية الناتجة عن الانحراف.

وقد تتبعنا المقطوعات المتخيرة في باب المديح فوجدنا الكثير منها أدخل في باب الفخر منه في باب المديح (انظر الصفحات 1759، 1766، 1767، 1768، 1775، 1776، 1788)، وبعضها أدخل في باب التشفع (1758) والشكر (1790). ولذلك فكثير من ذلك الفخر قريب الصلة بباب الحماسة.

أما باب الهجاء فقد قدم فيه الشكل بشقيه البلاغي و الموضوعاتي تلحمهما السخرية التي تعتبر الطابع المميز لجميع الصور الهجائية التي أوردها. وهو بذلك يقدم الأرضية للمقولة النقدية حول نجاعة الهجاء "إذا هجوت فاضحك". فأغلب ما أورده عبارة عن هجاء في معرض مدح، أو عن تخيل كاريكاتيري. وقد تنبه الشارحُ إلى مغازي المُتخيَّر فأبرزها أحياناً. من ذلك تعليقُه على أبياتِ موسى بن جابر الواردة في الصفحة 1429 من الحماسة، وهي:

كانتْ حنيفةُ، لا أبا لكَ، مرَّةً[2] عندَ اللقاءِ أسنَّةً لا تَنْكَلُ
فرأتْ حَنيفةُ ما رأتْ أشياعُها والريحُ أحياناً كذاك تَحَوَّلُ

قال المرزوقي: "هذا كلامُ تهكُّم...."[3].

ومن الصور التي تجمعُ التصويرَ والمفارقةَ الساخرةَ قول الشاعر[4]:

لَقَوْمِيَ أرْعَى للعُلى من عِصابةٍ من الناسِ، يا حارِ بنَ عمْروٍ، تَسودُها
وأنْتمْ سماءٌ يُعجِبُ الناسَ رِزُّها بآبدةٍ تَنحِي شديدٍ و ئيدُها

[1] ـــ ومما له دلالة أن المدح قد اختفى نهائيا من الوحشيات، ولا نود أن نخوض في العلاقة بين الاختيار والإنتاج في هذا الصدد فقد سبق أن عرضنا له في مقالة سابقة ستظهر ضمن مجلة كلية الآداب بالرباط.

[2] ـــ هكذا في شرح المرزوقي شكلاً وشرحاً (مَرَّةً). وأميل إلى ضم الميم لتكون من المرارة.

[3] ـــ شرح الحماسة 1429.

[4] ـــ شرح الحماسة للمرزوقي ص 1430.

تُقطِّـع أطنـابَ البُيـوتِ بحـاصبٍ وأكـذبُ شـيءٍ برقُـها ورُعودُهـا
فوَيْلُمِّهـا خيـلاً بهـاءً وشـارةً إذا لاقـتِ الأعـداء لـولا صدودُهـا

يعلق المرزوقي على الأبيات الثلاثة الأوائل بقوله (على لسان الشاعر):

"ما أُشبِّهُكُم، في كثرةِ دَعاويكم، وقلة فَعالكم، إلا بسحابة يكثرُ برقُها ورعودُها ويعجبُ متأمّلها و مستمعَها ربابُها و هديرُها، بريحٍ تُعدُّ آبدةً ــ أي أعجوبة، أو داهية تبقَى على الأبد ــ شديدةِ الحفيفِ، قطَّاعةٍ لِحبالِ البيوت بما يجيءُ بالحصباء، ثم تراها مُخلفةً فيما وعدتْ من المَطر، فأكذبُ شيءٍ برقُها اللماعُ ورَعدُها النباحُ"[1]. وتأتي قيمةُ المفارقةِ في البيت الرابعِ حيث تجمعُ الخيلُ كل صور البهاءِ وحسن الشارةِ، ولا ينقُطها غيرُ شيءٍ (بسيط!) قولاً، جذريٍ ــ حقيقةً، وهو الثباتُ عند اللقاء(!)

أكثرُ الصورِ الهجائيةِ متجهة إلى ذم الجُبن، أي أنها تتدرجُ في مدحِ الحماسة ضمنيا، بل منها ما هو في الترفُّع عن الهجاء مثل قول أرطأة بن سُهية:

تَمنتْ، و ذاكـم مـن سـفاهة رأيـها لأهجوَهـا لمَّـا هَجتنـي محـاربُ
معـاذَ الإلـهِ! إننـي بقبيلتـي و نفسـيَ عـن ذاك المقـام لراغـبُ

وبذلك يكتسي الهجاءُ عنده صبغة نقديةً وفنيةً؛ ترتفعُ به عن المسِّ بالأعراضِ و الإقذاع والتحامل، إنه نقدٌ للعيوبِ الإنسانيةِ مثل الجبن والادعاء، ودعوة إلى الترفع عن المهاترات. وتشفعُ بعضُ الصورِ التعبيريةِ الرائعةِ لما دون ذلك وهو نادر[2].

أما بابُ مذمة النساء في الوحشيات فيمكن أن يضافَ إلى بابِ الأدب لأنه، في الواقع، بابٌ لذمِّ البِغاء والنفورِ من الاشتراك:

أراكِ طمـوحَ العيـن ميالـةَ الـهوى لـهذا وهـذا منـك ودٌّ ملاطـفُ
فـإن تحملـي رِدفيْـن لاَ أكُ منهمـا، فخبي بـردفٍ، لستُ ممـن يـرادفُ[3]

[1] ــ شرح الحماسة للمرزوقي 1430 ــ 1431.
[2] ــ نفسه 1437. نحيلُ على بعضِ الصور الداخلة في باب الظرافة والتماجن (انظر الوحشيات 14-15).
[3] ــ ص 306.

أما في الحماسة فقد طغى الجانبُ الفني على هذا الباب فاعتمد التصويرَ الكاريكـــاتيري الساخر في تصوير القبح من طرف شعراء مجهولين.

بعدَ رفع اللبس بخصوص ما يوحي بخروجه عن استراتيجية هذا الاختيار نعودُ إلى ما يدخلُ في صميمها وهو بابُ الحماسة وباب الأدب.

فالحماسةُ حسب الشارح هي "الشجاعةُ"[1]، وهي حسب المتن الشـــعري المتخـــيرِ كـــلُّ صفاتِ ومزايا الفروسيةِ: من كرم، وعفة، وإقدام، ونجدة، واعتزاز بالنفس، وبذل لها عنـــد الاقتضاء.

ونظرا لتداخل نوازع النفس الإنسانية في هذا الموقف الوجودي، موقف الموت والحياة، وتصارع الرغبة في البقاء وتحقيق اللذة والنزوع إلى التضحية وطلب ما هو أســـمى فقـــد كانت الحماسة مناسبةً لأبي تمام ليجلبَ الكثير من الشعر السائر مَسرى الأمثال والحكم، أو المتضمن لأمثال وحكم معروفة، وقد نبه الشارح على كثير من ذلك. وهو من نمط:

* وبَعضُ الحِلم عنـــدَ الجهـــــــــــ ـــــــــلِ للذِّلـــــــــة إذعـــــــــانُ
وفـــــي الشَّـــــرِّ نجـــاةٌ حيـــــــ ـــــــنَ لا يُنجيـــــــكَ إحســـــــانُ[2]

* إذا المرءُ لم يحتلْ، وقـــد جـــدَّ جِـدُّه أضـــاعَ وقاسَـــى أمْـــرَهُ، وهْـــوَ مدبـــرُ
و لكنْ أخـــو الحزمِ الذي ليس نـــازلاً بـــه الخطبُ إلا وٍ هـــو للقصدِ مُبصـــرُ[3]

ومن صور الصراع النفسي:

فلا تَحســـبي أنـــي تخشـــعتُ بعدَكـــم لشـــيءٍ، ولا أنـــي مـــن المـــوتِ أفـــرقُ
ولكـــنْ عَرتنـــي من هواكِ صبابـــةٌ كمـــا كنـــتُ ألقـــى منك، إذْ أنـــا مُطـــلقُ[4]

ويعد بابُ الأدبِ قمةَ التوجه الفكري ــ الخُلقي، والتعبير المباشـــر عنـــه. فالمعـــاني الواردة في هذا البابِ، في الوحشيات والحماسة معا لا تخرج عن دائرة الأخلاق الحميـــدة

---

[1] ــ المرزوقي شرح الحماية 21/1.
[2] ــ الحماسية 2.
[3] ــ الحماسية 11.
[4] ــ الحماسية 6.

والتأمل في الكون والإنسان، واستخلاصِ الحِكمة من ذلك سواءٌ كـــانت حكمـــةً فلســفية مطلقة، أو فَلسفةً عَمليةً مناسبةً للمقام.

وللدهــر أثـــوابٌ فكــن فـــي ثيابِـــه كليســـتِه يومـــاً أجـــــــدَّ وأخلقـــــا
وكُنْ أكيسَ الكَيْسَى إذا كنـــت فيــهم وإن كنت في الحَمقَـى فكــن أنــت أحمقــا[1]
وكــم مِـــن لئيــم ود أنـــي شَـــتَمتُه وإن كـــان شـــتمِي فيـــهِ صـــابٌ وعلقـــمُ
وَ لَلْكَفُ عن شتـــمِ اللئيـــمِ تَكرُّمـــا أضـــرُّ لـــه مـــــن شتمِـــه حيـــن يُشتَـــمُ[2]

وعلى الرغم من حضور الوازع الديني في الاختيار كما لاحظ المرحوم محمد اليعقوبي حيث عزا إليه غيابَ شعر الخمرِ[3]، فإن ذلك لم يمس القيمة الفنية والفكرية للاختيار.

وبذلك ابتعدَ عن المنحى الذي سيسير فيه ابنُ المعتز في فصول التماثيل[4]، كما ابتعـــدَ عن التقريرية الوعظية التي وقع فيها البُحتري في بعض اِختياره[5].

و تبدو الوحشياتُ أكثرَ ميلا لإيرادِ نصوص تحتوي معاني دينية.

3 ـ من الاختيار إلى عمود الشعر:

لا يراودني شك في أن هذا الاختيار كان تمثيلا لثقافة إنسانية تقوم على المثاقفـــة وتبـــادل التأثير، ثقافة تفاعل، فيها الإسلامي واليوناني وغيرُ الإسلامي واليوناني، من تراث الفرس

---

[1] ـ الحماسية 413.

[2] ـ الحماسية 412.

[3] ـ يقول: "لتحقيق قيمة أخلاقية امتنع الاختياران (الحماسة والوحشيات) عن إيراد أي موضوع لا يستجيبُ للمُثُل الدينية، وخاصة شعر الخمر".

[4] ـ موضوع هذا الاختيار هو الخمر والعنب وما يتصل بذلك، وسيكون لهذا المنحى تـــأثيرٌ فـــي مفـــهوم الأدب في العصور اللاحقة (انظر المسلك السهل).

[5] ـ انظر البابَ 11 من حماسة البحتري: فيما قيل في التُّقى والبر، وفيه:

وليســـتُ أرى الســـعادةَ جمـــعَ مـــــال ولكـــــن التقـــــى هـــــو الســـــــعيدُ
وتقـــوى الله خـــــيرُ الـــــزادِ ذخــــراً وعنـــــــد الله للأتقـــــى مزيـــــــــدُ
(ص159)

والهنود وغيرهم، تفاعلاً عميقاً تجاوزَ ما يمكن أن تُعبِّر عنه الشعارات والصيحاتُ العابرةُ وردود الفعل المتشنجة[1]، وهي الثقافة نفسُها التي عبر عنها الجاحظ في رَصْـــدِه الأنســـاق السميائية والطبائع الإنسانية ومظاهر التعبير الكوني[2].

ولاشك أن تيارَ هذه الثقافة التي حققتها النخبة في ذلك العصر المتميز قد وصل، ولـــو في حد أدنى منه، إلى الأذكياء من شُراح الشعر وعلى رأسهم المرزوقي. فمن خِلال هـــذه الثقافة، ومن خلال الاحتكاك بمتن الحماسة من الاختيارات النقدية و"الروائية" السائرة فـــي طريق الحماسة والمخالفة لها اكتشف المرزوقي استراتيجية اختيارِ أبي تمام ووَعاها وعبَّر عن وعْيِه في أسئلة صريحة حولَ شرائط الاختيارِ وعمودِ الشعر حتى وإن بقيت الأجوبـــة غامضةً ومتلبسةً أحياناً.

ويبدو أن إهمال العلاقة بين اختيار أبي تمام ومقدمة المرزوقي وملاحظاته التطبيقيـــة هو الذي حالَ دون فهم مُصطلحاته عن "شرفِ المعنى وصحته" "، وما شاكلَ ذلك، فظلـــت مقدمة المرزوقي على هامش الدراسات النقدية والبلاغية.

وفي بداية إعادة تأمل هذه القضية نلاحظ أن الشرف قيمة اجتماعية أصلاً، ولكن معيارَ الشرف، عند المرزوقي، ليس التقاليد الاجتماعية ولا الدين، بل المعيارُ هو العقلُ الصحيحُ، "وحصولُ القبول والاصطفاء"، هل يتعلق الأمر بالســـؤال نفســـه عـــن التقـــاء المعقـــول والمنقول؟ هل هو حي بن يقظان نفسه في أعماقِ التفكير البلاغي والفلسفي؟

إن الالتباس نفسه بين حضور الهم المنطقي والعمق الفكري في إطار أخلاقي يلابسُـــه ولا يفارقُه في كل الأغراض التي اختارَها أبو تمام قد انتقلَ بنفـــس الملابســـة إلـــى صياغـــة المرزوقي فالتبستْ فيه معاني الصحة بالمعاني المعيارية الأخلاقية في صياغـــة بلاغيـــة ملتبسة بطبعها كما يظهر من أغلب المصطلحات (دون استقصاء):

ــ ملاءمة الوصف للموصوف.

ــ الشرف

---

[1] ــ نشير إلى موقف أبي نواس من الأطلال، وموقف بشار من الأعراب أو العرب عامة.

[2] ــ انظر حديث الجاحظ عن العصا في "باب العصا" من البيان والتبيين، وكيف وضعَـــها ضمـــن إطـــار الرموز الكونية في الحضارات الإنسانية كلها.

ـ الصحة

ـ الاستقامة

ـ الإصابة (في الوصف)

ـ الصدق

ـ البراءة ("البريء")

ـ الخصوصية والحسن ("الأخص والأحسن").

فهذه الصفات المزدوجة الاستعمال معياريا (أخلاقيا) ومنطقيا هي نواة تصور المرزوقي وصورتُه. وعلى هامشها همومٌ لغويةٌ (بلاغية) لم تتضح بعد.

إن الصورة التعبيرية المثلى لملابسة الموضوع للشكل في التراث القديم هي الأمثال فالمثل بنية متماسكة لا يمكن فصل صيغتها اللغوية عن محتواها الفكري، وكل منهما يستقي قوته من الآخر. وقد نص المرزوقي على أن الشروط الثلاثة الأولى من عمود الشعر (وهي "شرف المعنى وصحته، و جزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف") هي مصدر سوائر الأمثال و شوارد الأبيات[1].

وهذا المقياس يسري على أغلب ما اختاره أبو تمام من جهة، ويذكر باهتمام الجاحظ في اختياره بالأمثال والحكم وما في حكمها من المقاطع الخطبية والتوقيعات وأبيات المذاكرة.

فهل كان بإمكان المرزوقي، أمام هذا التداخل والالتباس، في ظروف نشأة العلوم العربية، أن يضعَ مقاييسَ لغوية (أي بلاغية) دقيقة للشعر تعتمد في الاختيار والنقد، ونقد الاختيار والنقد، أم إن الأمر كان يحتاج، كما وقع، إلى مزيد من الوقت، وتراكم للأسئلة لكي تطرح المسألة طرحا لغويا، كما سيقع مع الجرجاني في أسرار البلاغة (؟).

لقد كانت الأسئلة التي طرحها المرزوقي أهم من الأجوبة التي قدمها:

تساءل عن شرائط الاختيار..

فقاده ذلك التساؤل إلى التساؤل عن الأدبية، وكيف يمكن وضع قواعد تُبعد "الشهوات".

[1] ـ شرح الحماسة 9/1.

وكما طرح الأسئلة في المستوى البنائي طرحها في مستوى التلقي والاختيار (بين المطبوع والمصنوع)، أي في إطار التاريخ. وحين حاول وضع المعايير الكفيلة بفحص الأسس المقترحة دار في حلقة مفرغة:

أ ـ نريد معايير موضوعية نتلافى بها الأحكام الذوقية والاجتهادات الخاصة.

ب ـ المعايير هي عمود الشعر...

ج ـ ومكونات عمود الشعر تختبر بالعقل والفطنة والطبع والذكاء وحسن التمييز وحسن التقدير..إلخ

وبذلك نعود إلى نقطة الانطلاق، وهي الذوق والملكات الخاصة، وذلك برغم إشارته إلى بعض الخصوصيات والمعايير اللغوية...[1].

لقد كانت الأسئلة التي أثارها الاختيار في ذهن الشارح (المرزوقي)، أو في ذهن عصره أسئلة جوهرية؛ هي نفسها التي تطرح في كل عصر: **ما الخصوصية الأدبية؟ ما الذي يميز الشعر عن غيره؟ لماذا يختلف الناس في تلقيهم للأدب؟** إنها أسئلة مبكرة، بما فيها من صراحة وعمق.

ولم يكن في وسع المرزوقي، وهو مشتغل بالشروح، أن يجيب عنها إجابة شافية. ولكنها لم تذهب دون صدى، فيمكن اعتبار كتاب أسرار البلاغة للجرجاني محاولة للإجابة عن جانب جوهري منها. ويمكن رصد أسئلة المرزوقي في كتاب أسرار البلاغة، ليس في الاستراتيجة العامة (شروط الشاعرية) فحسب، ولكن في الحديث عن تفاصيل المقترحات النظرية حول الصدق والكذب وما إلى ذلك.

ومن هنا ندرك كيف أن كتب الاختيار كانت المحركَ الأول لطرح الأسئلة الجوهرية في النقد العربي، الأسئلة التي تصدت البلاغة لمناقشتها، ولكن في انفصال عن الحركة الشعرية أحيانا.

---

[1] ـ أجلى صور ذلك قوله في التشبيه: "وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما.."(ص 9).

وهذا بخلاف قوله في عيار المعنى حيث يختفي التفشي اللغوي: " فعيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء، مستأنسا بقرائنه، خرج وافيا، وإلا نقص بمقدار شوبه ووحشته". (ص9).

الفصل الثاني:

البلاغة ومعيرة اللغة

ربط بما سبق

رأينا في الفصل الأول كيف أن عملية استكشاف الخصوصية الشعرية والصور المعبرة عنها كانت عملية داخلية ذاتية تتم تدريجيا بين النص والمتلقي في إطار فردي وجماعي إلى أن وصل الأمر إلى درجة من التجريد الذي يجمع الشتات تحت عنوان واحد هو اسم العلم نفسه: البديع. .

أما هذا الفصل فإنه يتناول عملية الاستكشاف من الخارج، أي من هموم أخرى اقتضتها عملية البناء المعرفي في عصر التأليف، هذه العملية التي تمت في حوار بين أطراف متعددة لغوية ودينية وفكرية ..الخ، كانت تتفاعل في اتجاه صهر المتعدد من النصوص والأجناس والأنظمة في مشروع وحْدة عربية إسلامية .

يبدو لنا أن البلاغة العربية قد استفادت من هذه العملية بصورة غير مباشرة، ولكنها استفادةٌ في العمق، وذلك لكون الخطاب الأدبي استثناء بالنسبة لمعايير اللغة والفكر؛ وهما الزاويتان اللتان سنُطل منهما على عملية استكشاف الظاهرة البلاغية وعزلها بالمفهوم المخبري.

مدخل عام: النص والمعيار

بناء عليه، يمكن اعتبار الفترة الممتدة بين منتصفي القرنين الأول والثاني الهجريين فترةَ البحثِ عن معيار للغة، معيار يستوعب الشتات اللهجي والتنوع النصي كما استوعبت الخلافة أو شاءت أن تستوعب الشتات القبلي والطائفي. كان مشروع الوحدة قيمة مهيمنة تمارس في جميع المجالات باعتبارها مركزا وما سواه شذوذ واستثناء.

والوحدة تقتضي كشف نسق تجريدي أو بناءه من المعطيات المتوفرة المناسبة، نسق يستوعب المتجسدات، كانت الآلية والكلمة السحرية هي **القياس** و **الشائع** أو **القياس على الشائع**، كما كانت الرواية هوسا مستوليا، وتجارة رابحة، في أسواق الحواضر الجديدة: البصرة والكوفة، فضلا عن رحلات العلماء إلى البادية.

وكان الغرض من القياس هو الوصول إلى النسق الذي عُبِّرَ عنهُ بـ "الغرض الذي قصده المبتدئ" . قال ابن السراج: "**النحو** إنما أريد به أن ينحو المتكلم، إذا تعلمه، كلام العرب. **وهو علمٌ استخرجه المتقدمون فيه من استقراء كلام العرب حتى وقفوا منه على**

الغرض الذي قصده المبتدئون بهذه اللغة. فباستقراء كلام العرب علم أن الفاعل رفـــع، والمفعول به نصب، وأن فَعَلَ مما عينه ياءٌ أو واو تقلب عينه من قولهم: قام و باع"[1].

المهم من هذا الكلام أن سلطة النص تقف عند انكشاف البنية لتبدأ سلطة التأويل فيمـــا شذ عنها، وهذا هو الذي يسمح بالتعامل مع نص مقدس مثل القرآن، و نص يعتبر مرجعـاً أولَ للغة مثل الشعر الجاهلي باعتبارهما مصدراً للتقنين ومجالاً للاستثناء، كما ســنلاحظ في حديث المجاز والضرورة بعدَه.

في خضم التصادم بين المتعدد (النص) و المتفرد (المعيار) يردُ سؤالٌ مثل الذي طـوح على أبي عمْرو بن العلاء:

سأل رجل أبا عمرو بن العلاء: "أخبرني عما وضعت مما سميته عربية، أيدخل فيـــه كلام العرب كلُّه؟

فقال: لا".

فقال: "كيف تصنع فيما خالفتك فيه العرب وهم حجة؟

فقال: أعمل على الأكثر، وأسمي ما خالفني لغات"[2].

إن تأمل ألفاظ هذا الحوار يكشف عن المفاهيم العاملة فـــي ذلـك الســياق التــاريخي المعرفي الخاص، فالنص صريحٌ في أن "العربية" اسم جديد لشيء جديد ("ما وضعت ممــا سميته عربية"). ثم هناك ما قبل العربية وهو "كلام العرب" الذي شطر شطرين "الأكـــثر" وهو أساسُ العربية، والمخالف للأكثر وهو الذي سُمي "لغات" بمعنى لهجات، وربما جــاز توسيعه، حسب الواقع الذي سار إليه الأمر يشمل اللغات الخاصة: لغـــة المجــاز ولغــة الضرورة أو اللغة الأدبية عامة.

بل هذه هي الحقيقة التي سيبلورها الجيل اللاحق من النحاة تحت مفهوم التوســع كمــا نجده عند سيبويه، ونوضحه حين الحديث عن الضرورة الشعرية لارتباطه بـــها ارتباطــا بنائيا.

---

1 ـ الأصول 34/1.

2 ـ طبقات النحويين واللغويين.39. ونسب سعيد الأفغاني هذا الكلام للخليل بن أحمد.(الأصول.72).

ونحن نأخذ في اعتبارنا، هنا، أن عملية الاختزال المعياري لا تتم في فراغ، إنها ليست عملية لغوية تقنية، بل تتم ضمن مَنطق يساهمُ الواقعُ الوجودي العامُ والحياتيُّ الخاصُ في صياغته: منطق **المفرد والمتعدد، والمتقدم والمتأخر والظاهر والخفي والحيوان والجماد والحيوان والإنسان**...إلخ، إلى غير ذلك من المقولات والمفاهيم الواقعية التي يراد أن تكون اللغةُ مرآةً لها في اطرادها وتناسقها لا مجالَ لتحقيقه في النصوص الأدبية التي تمر عبر الذات وعبر تقاليد فنية ذات منطق خاص.

لقد وصل عمق التحول الذي طرأ على اللغة مُعجماً وتركيبا ومرجعية أن صار العلماء يتحدثون منذ آخر القرن الأول وبداية الثاني عن وجود عربيتين. وذهب بعضُ العلماء إلى أن كلام العرب اختلَّ ابتداءً من العصر الأموي وتغيرت أساليبه. واعتمد بعض علماء الإعجاز هذا الاختلاف في الرأي في تفسير بعض أساليب التعبير القرآني. ننقل هنا كلاما للخطابي وهو يقدمُ هذا الرأيَ ويعتمدُه: "وأما قوله تعالى: "وَمَنْ يُرِدْ فِيهِ بِإِلْحَادٍ بِظُلْمٍ"[1]، ودخول الباء فيه، فإن هذا الحرف كثيراً ما يوجدُ في كلام العرب الأول الذي نزل به القرآن، وإن كان يعز وجودُه في كلام المتأخرين.

وأخبرني الحسن بن عبد الرحيم عن أبي خليفة عن محمد ابن سلام الجمحي قال: قال أبو عمرو بن العلاء: اللسانُ الذي نزل به القرآن، وتكلمت به العرب على عهد النبي (ص) **عربيةٌ أخرى** عن [أو غير] كلامنا هذا. وقد زعم بعضهم أن كلام العرب كان باقياً على نَجْرِه الأولِ، وعلى سِنخِ طبعهِ الأقدمِ، إلى زمان بني أميةَ، ثم دَخله الخللُ فاختلَّ منه أشياء[2].

---

[1] ـ وصلةُ الآية: "نُذِقْهُ من عذاب السعير" (سورة الحج الآية 25).

[2] ـ بيان إعجاز القرآن 45-47 وأضاف موضحًا: "ولذلك قال أبو عمرو حين أُنشد قول امرئ القيس:

نطعنهم سلْكَى ومخلوجةً ... كرَّكَ لأمين على نابل

ذهب من يحسن هذا الكلام. وأخبرني أبو عمر عن أبي الحسن العباس عمن ذكره أن أبا عمرو أنشد قول الحارث بن حلزة:

زَعموا أن كلَّ من ضربَ العيـ ... ـرَ مُوالٍ لنا، وأنا الولاءُ

فقال: ذهب من يحسن هذا الكلام. قلت: ولهذا صار العلماءُ لا يحتجُّون بشعر المحدثين ولا يستشهدون به... فمن لم يقف على هذه الأسباب ثم قاس ما جمعه من تلاد الكلام الأولِ واعتبره بما وجد عليه كلام الأنْشاء المتأخرين عيّ بشيء كثير من الكلام وأنكره. وأما من تبحر في كلام العرب وعرف أساليبه الواسعة ووقف على مذاهبه القديمة فإنه إذا ورَدَ عليه منها ما يخالفُ **المعهودَ** من لغةِ زمانه لم يُسرع إلى

لقد اقتضت الظروف المعرفية ــ اللغوية و الاجتماعية الجديدة طرح مجموعة من الأسئلة لم تكن واردة في العصر الجاهلي وعند نهايته أثناء تلقي القرآن. فقد كان القرآن بيانا بلسان القوم[1].

ونحن نجتزئ من الأسئلة المطروحة بالتي تتدرج في سياق حديثنا وتخدم عرضنا، بل بالتي ترتب عنها عمل في اتجاه بلورة المجاز بمفهومه الواسع، من ذلك ما روي في سبب تأليف مجاز القرآن لأبي عبيدة ومعاني القرآني للفراء.

روي أن إبراهيم بن إسماعيل الكاتب سأل أبا عبيدة (حوالي 188هـ) عن قوله تعالى: "طَلْعُهَا كَأَنَّهَ رُؤُوسُ الشَّيَاطِينِ"[2]، فقال: "وإنما يقع الوعد والإيعاد بما عُرف مثله. وهذا لم يعرف". قال أبو عبيدة: "فقلت: إنما كلَّم الله تعالى العرب على قدر كلامهم، أما سمعت قولَ امرئِ القيس:

أيقتلُني والمَشرفي مُضاجعي ... ومَسنونةٌ زُرقٌ كأنيابِ أغوالِ

وهم لم يروا الغولَ قط. ولكنهم لما كان الغول يَهُولُهم أُوعدوا به. وعزمتُ، منذ ذلك اليوم، أن أضع كتابا في القرآن في مثل هذا وأشباهه، وما يحتاج إليه من علمه. فلما رجعت إلى البصرة عملت كتابي الذي سميته المجاز[3]".

لقد أحس النحاة أنفسهم، بعد تثبيت القاعدة وأثناء ذلك، أن مجالَ الاستثناءِ واسعٌ، بل قد تطَّردُ ظواهرُه حتى تسمحَ بوضع قواعد لِلاستثناء، فشرعوا في اِستنباطها تحت عنوان المجاز والضرورة.

ولابد من الإشارة إلى عملية اختزال أخرى اقتضت من جانبها مراجعة لصالح النص وأدرجت في نفس السياق. أقصد ذلك الاختزال الذي مارسته الحياة الحضرية الوحدوية الجديدة على المعجم بوجه خاص، وتبدو كلمة **غريب** ــ إذا ما قطعنا النظر عن عملية الاختزال الحضاري ــ مُبكرةً.

النكير في التلحين. وأخبرنا أبو عمرَ عن أبي العباس قال: قال ابن الخطاب: أنحى الناس من لم يُلَحِّن أحداً".

[1] ــ إحالة على قوله تعالى: "وَ مَا أَرْسَلْنَا مَنْ رَسُولٍ إِلاَّ بِلِسَانِ قَوْمِهِ لِيُبَيِّنَ لَهُمْ". (سورة إبراهيم الآية 4).

[2] ــ سورة 65/37.

[3] ــ (ينظر معجم الأدباء لياقوت الحموي . دار المامون القاهرة.ص158/19).

لقد تمت العودة إلى النصين المرجعيين للقاعدة (القرآن والشعر) لتطبيع العلاقة بينهما وبين المِعيار الجديد، والمعجم الجديد من خلال إجراءين مختلفين شكلاً، قريبين من بعضهما مُحتوًى، هما:

1ـ مجازُ القرآن،

2ـ وضرورةُ الشعر.

المبحث الأول

مجاز القرآن

1 ـ استكشاف وتصنيف المجازات عند أبي عبيدة

يُمثل مجازُ القرآن عملية الغربلة المنهجية[1] الأولى التي ستسمح باستخراج مجموعــــة من المقولات البلاغية بقدر ما تستخرجُ متناً من الأمثلة التي ســـتكون لاحقـــا موضوعـــاً للتأمل البلاغي ثم التسمية والتعريف.

يعتبر كتاب مجاز القرآن لأبي عبيدة (ت 210هـــ) أقدمَ وأوسعَ محاولةٍ لمد الجُســــور بين النص القرآني و"العربية"، عبرَ النص الشعري، وتقاليد القول العربي، ذلــــك الجســـر الذي سُمي: المجاز.

المنطلق المنهاجي لأبي عبيدة هو أن القرآن نزلَ بلسان العرب وبتقاليدهم في القـــول: "إنما أنزل القرآن بلسان عربيٍّ مُبين...فلم يحتج السلفُ، ولا الذين أدركوا وحيـــه (ص) أن يسألوا عن مَعانيه، لأنهم عربُ الألسنِ. فاستغنوا بعلمهم به عن المسألة عن معانيه، وعمـــا فيه مما في كلام العرب مثلُه من الوُجوه والتلخيصِ، وفي القرآن ما في الكـــلام العربـــي من **وجوه الإعرابِ** ومن **الغريبِ والمعاني**"[2].

---

[1] ــ لأنها لم تقم على الانتقاء بل على تتبع النص القرآني من أوله إلى آخره.

[2] ــ مجاز القرآن 18/1 .وليس هذا الرأي جديدا ولا مما ابتدعهُ أبو عبيدة، فقد روى أبو عبيدة نفسه أن ابن عباس كان يقول: "إذا أشكل عليكم الشيءُ من القرآنِ فارجعوا فيه إلى الشعرِ، فإنه ديوان العـــرب. وكـــان يُسألُ عن القرآن فيُنشد الشعرَ.

إن كلمة مَجاز التي اختارها أبو عبيدة لتكونَ العنوان العامَّ لمجموع الإجراءات التـــي لجأ إليها لاسترجاع النص القرآني قد قُويضت، بسرعة، بلفظةِ **غريب**. قال مـــروان بـــن عبد الملك: "سألتُ أبا حاتمٍ عن **غريب القرآن لأبي عبيدة الذي يقال له المجاز**..."[1].

ومفهوم الغرابةِ هنا لا ينصرفُ إلى المعجم وحدَه، بل يشملُ جميعَ الظواهر الثانوية أو الاستثنائية التي لم تعد مألوفة بسبب معيرة اللغة، أي جميع العبارات **المشْكلة**، (من أشـكل الأمرُ يُشكل إذا التبس). تؤيد هذا الفهمَ قراءةُ ابن قتيبة للظاهرة، حيث عنونَ كتابَه في هذا الموضوع بـــ: تَأويل مشكل القرآن.

هذا على مستوى القراءة الخارجية (قراءة الآخرين) لعمل أبي عبيدة، وحين نرجع إلـى بنية الكتاب نفسه نجد أبا عبيدة يبادل كلمة مجاز بكلمات أخـــرى كالتفســـير، والمعنـــى، والغريب، والتقدير، والتأويل. يقول سيزكين في تقديم كتاب أبي عبيدة:" ومهما كان الأمر، فإن أبا عبيدة يستعمل في تفسيره للآيات هذه الكلمات: "مجازُه كـــذا"، و"تفســيره كـــذا"، و"معناه كذا"، و"غريبه" و"تقديره" و"تأويله"، على أن معانيَها واحدةٌ أو تكادُ. ومعنى هذا أن كلمة المجاز، عنده، عبارةٌ عن الطرق التي يسلكها القرآنُ في تعبيراته"[2].

لقد قام أبو عبيدة، في مقدمة، كتابه بجهد تجريدي حاول من خلاله استخلاص أســـماء للظواهر التي رصدَها في العمل التطبيقيِّ الطويلِ النفسِ الذي تتبع به النصَّ القرآني حتـــى استحق عملُه صفة التفسير، كما تلاحظ من كلام سيزكين.

وَ سُئلَ عن الزَّنيم فقال: هو الدَّعِيُّ المُلصقُ. ألمْ تسمعْ إلى قول الشاعر:

زنـيـــمٌ تَـــداعـــاهُ الرجالُ زيـــــــادةً كمــــا زيدَ فـــي عــــرضِ الأديمِ الأكــــارِعُ

(انظر أمثلة أخرى في الفاضل 10).

[1] ــ طبقات النحويين واللغويين 176.

[2] ــ مقدمة تحقيق مجاز القرآن 18/1ــ19. وهذا هو المفهوم الذي هيمن عند دارسي النص القرآني خاصة . قال الزركشي (في البرهان في علوم القرآن256/2): "وأما معناه فقال الحاتمي: معنـــاه طريـــق القـــول ومأخذه، مصدرُ "جزت مجازا"، كما يقال: "قمت مقاما". وقد ميز الزركشي بين مجال اهتمام الأصولي، وهو المجاز اللغوي القائم على المشابهة، ومجال اهتمام عالم اللسان وهو المجاز العقلي القائم على الملابســـة. وكلامه جدير بالتأمل، بالنسبة للبلاغي الذي كان يأخذ من الطرفين ويُعطي. انظر تحريـــر التحبـــير 457. ومما جاء فيه قوله: "المجاز عبارة عن تجوز الحقيقة، بحيث يأتي المتكلم لاسم موضوع لمعنى فيختصـــره؛ إما بأن يجعله مفردا بعد أن كان مركبا، أو غير ذلك من وجوه الاختصار، أو يذكر ما هو متعلق بـــه، أو كان من سببه، لفائدة".

سنحاول القيام بعملٍ تصنيفي بسيط لنصٍّ كلامه لاستخراج المقولات التي تنتمي إلـــى المجال البلاغي الخاصِّ وتمييزها عما يدخل في إطار الغرابة المُعجمية أو التوسع النحوي الخالص (غير ذي الصفة البلاغية)، وإن كان الأمرُ هنا ملتبساً. قال أبو عبيدة[1]:

"ففي القرآن ما في الكلام العربي من:

1 ـ الغريب، وَ

2 ـ المعاني، و

3 ـ من المحتمِل من

3. 1 ـ مجاز ما اختُصر، و

3. 2 ـ مجاز ما حذف، وَ

3. 3 ـ مجاز ما كُف عنْ خبره، و

3. 4 ـ مجاز ما جاء لفظُه لفظَ الواحد ووقع على الجميع، وَ

3. 5 ـ مجازُ ما جاء لفظُه لفظ الجميع ووقع معناه على الاثنين، وَ

3. 6 ـ مجاز ما جاء لفظُه خبرَ الجميعِ على لفظِ خبرِ الواحدِ، وَ

3. 7 ـ مجاز ما جاء الجميعُ في موضعِ الواحد، إذا اشترك بينه وبين آخر مفرد،

3. 8 ـ وَ مجاز ما خبَّر عن اثنين أو عن أكثرَ من ذلك فجعل الخبرَ للواحد وللجميـــع وكُفَّ عن خبر الآخر وَ

3. 9 ـ مجاز ما خبر عن الاثنين أو أكثر من ذلك، فجعل الخبر للأول منهما،

3. 10 ـ وَ مجاز ما خبر عن اثنين أو عن أكثر من ذلك فجعل الخبر للآخر منهما، وَ

---

[1] ـ وقد تصرفنا في تنسيق النص بالترقيم.

3. 11 ـــ مجاز ما جاء من لفظ خبر الحيوانِ والموات على لفظ خبر الناس. والحيوانُ كلُّ ما أكلَ من غير الناس وهي الدوابُ كلُّها، و

3. 12 ـــ مجاز ما جاءت مخاطبتُه مخاطبةَ الغائب، ومعناه مخاطبةُ الشاهد، و

3. 13 ـــ مجازُ ما جاءت مخاطبته مخاطبةَ الشاهد، ثم تُركتْ وحُولتْ مخاطبتُه هـــذه إلى مخاطبة الغائب. وَ

3. 14 ـــ مجازُ ما يزاد من حروف الزوائد، ويقع مجاز الكلام على إلقائهن، وَ

3. 15 ـــ مجازُ المضمر استغناء عن إظهاره، و

3. 16 ـــ مجاز المكرر للتوكيد، و

3 .17 ـــ مجاز المجمل استغناء عن كثرة التكرير، وَ

3. 18 ـــ مجاز المقدم والمؤخر، و

3. 19 ـــ مجاز ما يُحَوَّل من خبره إلى خبر غيره بعد أن يكون من ســـببه، فيُجعـــل خبرُه للذي من سببه ويُترك هو.

وكل هذا جائز قد تكلموا به"[1].

هذا النصُّ الجامعُ مسبوقٌ باستعراضٍ، موسّع نسبيا، لِصورِ المجاز، ومتلـــوّ بتطبيـــقٍ يتناولُ كلَّ ما يراه أبو عبيدة داخلا في مفهوم المجاز من النـــص القرآنـــي، أي الجـــانب التطبيقي من الكتاب. سنحاول معتمدين على هذا المجموع وضعَ جدولٍ نســـتخرجُ مـــن خلاله مجموعَ الصور المجازية التي سجلها أبو عبيدة.

لابد من اعتماد قدر من التسامح الذي يقتضيه التجريد حتى نصل إلى المقولات العامـــة التي تستوعبُ همومَ المجازِ عند أبي عبيدة. سنلاحظُ أن **الصفة** التي تجمع الظواهر التـــي سجّلها أبو عبيدة باعتبارها مجازاً هو **مخالفة المتوقع أو المألوف** ثم إن هذا المخالِـــفَ للمألوف أصنافٌ، كما سيأتي بعد تصنيف الأمثلة.

---

[1] ـــ مجاز القرآن 18/1 ـــ 19. وانظر أيضا ص 8 ـــ 16.

بعد عملية استقصاء للأمثلةِ الدالة (بغض النظر عن الشروح المُعجمية عن طريق المرادف أو التفسير) بدا لنا أن إشكالات المجاز عند أبي عبيدة تندرج في الخانات التالية:

1 ـ تداخلُ الضمائرِ وتبادلُها المواقعَ.

2 ـ اختلافُ أوجه الإعرابِ والقراءات.

3 ـ استعمالُ اللفظ في غير موقعه المتوقَّعِ ومخالفة ظاهر القولِ.

4 ـ الزيادةُ والنقصانُ في تركيبِ الكلامِ.

5 ـ النقلُ والإلحاقُ الدلالي.

نظراً لطبيعة الأمثلة والتعليقات، وحتى نُشرك القارئَ في عملية التأمل لعله يستنبط ما خفيَ عنا، نوردُ أهم الأمثلة الواردةِ عند أبي عبيدة، والتي سيكون لأكثرها حضورٌ في الجهود البلاغية اللاحقة.

1ـ تداخلُ الضمائر وتبادلُها المواقعَ.ـ تتضمن هذه المقولة عدة ظواهر منها:

1ـ1ـ تبادل المواقع بين المفرد والمثنى والجمع وقد استعمل أبو عبيدة للدلالة على هذا الانزياح عبارة الموضع: "(في موضع")، أو ما يفيدُ ذلك:

النص المنجز	المفترض معياريا	الوجه البلاغي
"يُخرجكم طِفلا".(67/40)	"**في موضع**: أطفالاً. (ص 9/1)	هذه
"والملك على أرجائها"(17/69)	"**في موضع**: والملائكة". (ص(9/1)	مجازات
"والملائكة بعد ذلك ظهير"(4/66)	"**في موضع**: ظهراء" (ص(9/1)	مرسلة،
"الذين قال لهم الناس:إن الناس قد جمعوا لكم".(173/3)	"الناس جميعٌ وكان الذي قال رجلا واحدا" (ص(9/1)	وهي إجراءات

"إنا كل شيء خلقناه بقدر". (49/54)	"والخالق الله وحده لا شريك له" (ص9/1). [فالمتوقع هو خلقته]	جائزة لأنها لا تلبس، وذلك قصد توازن الكلام في الغالب.
"فإن كان له إخوة". (11/ 4)	"فالإخوة جميع، ووقع معناه على أخوين" (9/1)[المتوقع: فإن كان له أخوان فأكثر].	
"والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما". (41/5).	"في موضع يديهما". (ص10/1).	
"أن السماوات والأرض كانتا رتقا ففتقناهما". (30/21).	"جعل فعل السماوات لفظ الواحد". (ص10/1)	
"إئتيا طوعا أو كرها، قالتا: أتينا طائعين". (10/41)	[المتوقع: أتينا طائعتين]. (ص10/1).	

1. 2 ــ الإخبار عن أحد الطرفين أو الأطراف وحده أو العكس

النص المنجز	المفترض معياريا	الوجه البلاغي
أ ــ "والذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله" (35/9)	[ولا ينفقونهما]	يبدو أن الأمر يتعلق بعملية تأويل. (أي بتلك القضية أو ذلك الأمر)، مراعاةً للتوازن.
"وإذا رأوا تجارة أو لهوا انفضوا إليها" (11/62)	[إليهما]	
"ومن يكسب خطيئة أو إثما ثم يرمي به بريئا" (111/4)	[بهما]	
ب ــ "مرج البحرين يلتقيان.. يخرج منهما اللؤلؤ والمرجان". (22/55)	"وإنما يخرج اللؤلؤ من البحر دون الفرات".(/)	

1. 3 ــ وصف المذكر بوصف المؤنث

النص المنجز	تخريج أبي عبيدة	الوجه البلاغي
"السماءُ منفطرٌ به". (18/73)	"جُعل السماءَ بدلا من السقف بمنزلة تذكير سماء البيت". (ص15/1)	تشبيه مبني[1].

---

[1] ــ شبه السماء بالسقف ضمنا، وأعطي صفته: التذكير. ويمكن اعتبار هذا التخريج من البوادر الأولى التي مهدت للحديث عن الاستعارة المبنية التي اعتمدها بعض البلاغيين والنقاد في تخريج بعض استعارات أبـي تمام. (انظر مناقشة هذه القضية في الفصل الثاني من الباب الثاني).

1. 4 ـ **مخاطبةُ الغائبِ مخاطبةَ الشاهدِ والعكسُ**. وقد استعمل فيه: عبارة:"مجازه".

.2

النص المنجز	المفترض معياريا	الوجه البلاغي
"ألم **ذلك** الكتاب لا ريب" (1/2)	"مجازه: هذا الكتاب"	التفات
"حتى إذا كنتم في الفلك وجرين **بهم**". (22/10)	"أي **بكم**" (ص11/1)	(نفسه)
"ثم ذهب إلى أهله يتمطى، أولى لك فأولى". (75/23 ـ 24)	[الانتقال من الغيبة (ذهب) إلى المخاطبة (أولَى لَكَ)]	(نفسه)

1. 5 ـ **مما يمكن إدخاله في باب اختلاف الضمائر اللفظُ** المشتركُ بين الإفراد والجمع وربما ذكره أبو عبيدة لما يُثيره أو قد يُثيره من لَبْس.

النص المنجز	تخريج أبي عبيدة	الوجه البلاغي
"حتى إذا كنتم في الفلك" (22/10)	"الفلك جميع و واحد".(ص10/1)	**[تسوية]؟**
"ومِن الشياطين مَن يغوصون له". (82/21).	"جميعٌ وواحد". (10/1). [يقصد: "مَنْ"]	نقترح له: اللبس أو التعميم
"فما منكم من أحد عنه حاجزين" (47/69)	"جميع وواحد". (ص10/1)	

2 ـ **اختلاف أوجه الإعراب والقراءات** لأسباب تتعلق باجتهادٍ في فهم النسق النحوي أو بتأويلٍ للمقروء نتيجةَ عدم دقة الخط. كما يفهم من الأمثلة التالية:

2.1 ـ **الإشكال النحوي:**

النص المنجز	تخريج أبي عبيدة	تعليق
"سورة أنزلناها". (1/24).	"رفع ونصب". (ص16/1).	هذه قضايا نحوية خالصة. ويوجد مثلُها في الصفحات: 13/1. 16/1. 214/2
"والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما". (41/5).	"رفع ونصب". (ص16/1).	
"إن هذان لساحران"(63/20)	انظر ص (16/1ـ 21/2)	
"لقد كان لسبأ ". (15/34)	بعضهم ينوّن وبعضهم لا ينوّن . (ص146/2)	

2.2 ـ الإشكال الطباعي (النقط و الشكل)

المنجز في القراءة الراجحة	القراءة المحتملة	الوجه
"أ إذا ضللنا في الأرض". (10/32)	"قرأ بعضهم: أ إذا صللنا.. صللنا: أنتنا" (ص13/1)	هذه قضايا طباعية
"واذكر بعد أمة". (45/22)	"قرأ آخرون: "واذكر بعد أمه"، أي: نسيان" (ص14/1)	
"في لوح محفوظ" (22/85)	"وقرأ آخرون: في لوح محفوظ، أي الهواء" .(ص13/1)	
"فتبينوا" (6/49)	"فتثبتوا" (ص13/1)	

3 ـ **استعمال اللفظ في غير موقعه المتوقع، ومخالفة ظاهر القول** وقد استدعت هـذه الحالة استعمالَ عبارة "**معناه**" كذا أو مجازه كذا.

3 1 ـ **استعمال الألفاظ (الأدوات) في غير المتوقع.**

النص المنجز	المتوقع (عند أبي عبيدة)	التأويل
"إن الله لا يستحيي أن يضرب مثلا ما بعوضة فما فوقها". (26/2).	"**معناه**: فما دونها". (14/1)	مجاز في الحرف
"والأرض بعد ذلك دحاها". (30/79)	"**معناه**: مع ذلك". (14/1)	
"لأصلبنكم في جذوع النخل ". (81/20)	"**معناه** على جذوع النخل" (ص14/1ـ23/2)	
" إذا اكتالوا على الناس يستوفون". (2/83)	"**معناه**: من الناس". (14/1)	
"هذه الأنهار تجري من تحتي، أفلا تبصرون، أم أنا خير من هذا الذي هو مَهين". (51/43ـ52)	"**معناه**: بل أنا خير " (ص 14/1)	
"من ورائه جهنم". (19/14)	" مجازه: قدامه وأمامه" (ص 337/1)	

3. 2 ـ مخالفة ظاهر القول. (خروج الاستفهام عن معناه الأصلي)

ظاهر اللفظ	فحوى القول	النوع البلاغي
" أتجعل فيها من يفسد فيها". (30/2).	"**معناه**: معنى **الإيجاب** أي أنك ستفعل فيها". (ص35/1).	هذا
" أوَ لَوْ كان آباؤهم لا يعقلون شيئاً". (170/2).	"أخرج مخرج الاستفهام **تقريراً**، أي وإن كان آباؤهم"(ص63/1)	من "علم المعاني"
" أليس في جهنم مثوى للكافرين". (68/ 29)	" مجازه مجاز الإيجاب " (ص118/2)	عند السكاكي.

4 ـ الزيادة والنقصان في تركيب الكلام

4. 1 ـ التكرار للتوكيد

النص المنجز	التعليق	النوع البلاغي
"رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر، رأيتهم لي ساجدين". (4/12)	أعاد **الرؤية**". (ص12/1).	تكرار بليغ
"أولي لك فأولي". (34/75).	"أعاد اللفظ":[**أولي**]. (12/1).	
"تبت يدا أبي لهب وتب". (1/111)	[أعاد تبّ]. (ص12/1)	

4 .2 ـ الاختصار والحذف: "مجاز المختصر الذي فيه ضمير "

النص المنجز	تأويل المحذوف	النوع البلاغي
أ ـ "تتلقاهم الملائكة هذا يومكم" (103/21)	"**ويقولون**: هذا يومكم".(43/2).	أدى الحذف
"قالت إمرأة فرعون: قرة عين لي ولك" (9/28)	"كقولك: **هذا** قرة عين". (98/2).	
"وإلي مدين أخاهم". (7 /85)	"وإلي **أهل** مدين".(ص297/1).	إلى
"وانطلق الملأ منهم أن امشوا، واصبروا"	"**وتواصوا** أن امشوا، أو	وقوع

(6/38)	تنادوا..أو نحو ذلك". (ص8/1)	الفعل
ب ـ "واسأل القرية". (82/12)	"أي أهل القرية".(297/8.1/1).	على غير
"...والعيرَ " [أي: واسأل العير]. (82/12).	"أي: من في العير". (297/1).	مناسبة
ج ـ "حتى إذا جاءوها، وفتحت أبوابها، وقال لهم خزنتها: سلام عليكم طبتم فادخلوها خالدين". (ص 70/39)	"ثم كُف عن خبره".(ص9/1). [وتقدير الخبر:انتهت معاناتهم]	دلاليا.

5 ـ النقل والإلحاق الدلاليان:

5. 1 ـ التداخل بين عالم الإنسان وعالم الحيوان والموات.

النص المنجز	وجه النقل	الاسم
أ ـ "رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي **ساجدين**". (4/12).	"مجازه مجاز ما جاء من لفظ خبر الحيوان والموات على لفظ خبر الإنسان. (ص10/1)	استعارات
"**قالتا** أتينا طائعين". (11/41)	نفسه. (ص10/1. 97/1)	
"لقد علمت ما **هؤلاء** ينطقون".(65/21).	نفســه . (10/1)	
"**قالت نملة**: يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم لا يحطمنكم سليمان وجنوده".18/27.	هذا من الحيوان الذي خرج مخرج الآدميين". (93/2. 11/1)	
"إن السمع والبصر والفؤاد كل **أولئك** كان عنه مسؤولا". (36/17)	نفسه . (ص11/1)	
ب ـ [1] "ولا تصعر خدك للناس".(18/31)	"الصعر داءٌ يأخذ البعير"(127/2)	

[1] ـ يدخل هنا مثال "**واسأل القرية**"، و"**اسأل العير**"، و "**في عيشة راضية**"، وإن أدخلها هو في أبواب أخرى.

5 . 2 ـــ التشبيه والتمثيل (إلحاق)

النص المنجز	الوجه البلاغي	تعليق
"شفًا جُرُفٍ هارٍ" (9/109)	"مجاز التمثيل" (1/269).	تشبيه
"فردوا أيديهم في أفواههم". (9/14)	"مجاز المثل".(ص1/336).	مجاز
"نساؤكم حرث لكم". (2/221)	"كناية وتشبيه".(ص1/73)	تشبيه
"ولا تجعل يدك مغلولة إلى . عنقك"(17/29)	"هو مثل وتشبيه" (ص1/375).	كناية
"ومثل الذين كفروا كمثل الذي ينعق بما لا يسمع". (2/171)	[اهتم فيه بالعلاقة بين الطرفين دون أن يُسميه.][1].	تشبيه تمثيلي

5. 3 ـــ النقل بسبب الملابسة والتجاور

النص	التخريج	تعليق
أ ـــ "ومثل الذين كفروا كمثل الذي ينْعق بما لا يسمع" (2/171)	التحويل من المفعول (الشاة) إلى الفاعل (الراعي) (ص1/12) لوجود "سبب" (أي علاقة) (ص1/63).	قلب الدلالة
" ما إن مفاتيحه لتنوء بالعصبة ". (28/76)	أي "ما إن العصبة لتنوء بالمفاتيح: أي تثقلها " (ص1/63) (2/39) لوجود سبب.	(نفسه)
" خلق الإنسان من عجل". (21 /37)	" مجازه خلق العجل من الإنسان" لأنه بسبب منه. (ص2/39)	(نفسه)
ب ـــ "أو جاء أحد منكم من الغائط". (4/43)	" كناية عن قضاء الحاجة ". (ص1/155)	كناية
" أو لمستم النساء ". .(4/43)	"كناية عن الغشيان ". (ص1/155)	كناية
"إن ما **صنعوا** كيد ساحر". .(20/69)	" مَا" كناية عن "**صنيعهم**". (ص1/15. 1/24).	كناية بالمفهوم اللغوي
ج."في عشية **راضية**"(69/21).	أي "**مرضية** " لوجود "سبب". (ص1/268)	مجاز مرسل

---

[1] ـــ انظر تخريجه عند الفراء بعده.

"ولكن البر من آمن بالله". (177/2)	"خروج المعنى: البار" (ص13/1) و(65/1، 69/1)	مجاز مرسل
" أن السماوات والأرض كانتا **رتقا** ". (30/21).	في موضوع " **مرتوقتين** "	مجاز مرسل أو تشبيه[1]
" جعله **دكا** " (143/7)	" أي تركه **مدكوكا** " (415/1)	
" أنا **رسول** ربك ". (19/19)	"أي **رسالة** ربك ". (ص13/1)	

2 ــ **خلاصات : التاريخي والنصي من المجازات**

اعتماداً على هذا المتن من الأمثلة والتعليقات، وأخْذاً للشروح المعجميــة بعيــن الاعتبار، يمكن التمييز بين صنفين من المجاز أو المجازات عند أبي عبيدة.

1 ــ مجازات هو عبارة عن **إشكالات ذات طبيعة تاريخية** تتعلق بتطور اللغــة مُعجما ولهجات وتقنيات كتابةٍ. وهي إشكالات أمكن تجاوزها عن طريــق تفسير المفردات والمقارنة ثم الاختيار بين اللهجات وضبط تقنيات الكتابة. و قــد عولـج أغلب هذه الإشكالات ضمن قضايا القراءات وتوحيد المصحف، ولم يعدْ لها ظـهور إلا في إطار التاريخ. وبعبارة أخرى فإن هذه الإشكالات تنتفي من تلقاء نفسها مـع توحيد المصحف وتداوله. وستدخل في نوع الصواب الذي استبعدَه البلاغيون، فيما بعد، من دائرة [illegible] السؤال البلاغي. لأنها ليست مجالا للتفـاوت ولا تتيح فرصة للمؤول في الغالب. و في هذا الصنف يندرج شرح معـاني الكلمـات ومناقشةُ الأوجهِ الإعرابية إلا استثناء كما، يدخل فيه اختلاف القراءات فـي نقـط الألفاظ.

إن هذه العمليات هي، فيما نرى، عملياتٌ تحضيرية عملياتُ إعداد للنص. وهي سـابقة على العملية البلاغية التي هي عملية نصية تستعين بمثل هذه العمليــات وتعتمـد عليـها كمدخل.

[1] ــ الاحتمال الأول على اعتبار وضع صفة مكان أخرى، و الثاني على تقدير: "كانتا كالمرتوقتين".

وسيصبحُ جانبٌ من هذه الإشكالات موضعَ أسئلة أخرى؛ هي أسئلة الانسجام، كما سنرى في مناقشة ابن قتيبة للروايات واختلاف الإعراب وما أثاره ذلك من أسئلة[1]. ويمكن القول بصفة عامة بأن هذه الإشكالات غير ملازمة للنص.

2ـ **مجازات نصية أي أنها تدخل في نسيج النص وتسافر معه عبر تاريخه وتفسح المجال واسعاً للمؤول.** إنها إشكالات ناتجة عن عمل في اللغة نفسها، في تركيبها الداخلي (النحوي والدلالي)، وفي علاقتها بالعالم (المراجع والخلفيات والمقاصد).

وهذه المَجازات تنقسم من تلقاء نفسها، وفي ضوء تطور البلاغة العربية فيما بعد، إلى مُستويين:

2ـ1ـ **مجازات تثير إشكالات داخل البناء النحوي** وتتعلق بمدى تماسك الجمل داخليا مثل التقديم والتأخير والحذف والاختصار والتكرار واختلاف الضمائر، وغير ذلك من الإجراءات التركيبية التي يمكن البحث عن حكمةٍ لوجودها من داخل النص نفسه...

وستلقى هذه الصور عناية كبيرة في المراحل اللاحقة من طرف اللغويين والبلاغيين، من خلال تفسير بعدها المجازي من جهة (ضمن مفهوم الحذف وغيره من صور التوسع)، ومن خلال إدماجها ضمن مفهوم النظم. وقد ظهر البعدان في عمل عبد القاهر الجرجاني، البعد الأول (اللغوي ـ البلاغي) في آخر الأسرار في حديثه عن الحذف والزيادة البلاغيين، والبعد الثاني في دلائل الإعجاز في اعتباره النظم قسيما للدلالة (أو اللفظ) في المزية البلاغية، وإرجاع مقولات النظم إلى معاني النحو حيث تجد أجلى تجلياتها في: التقديم والتأخير والحذف والإضمار والإعادة والتكرار إلى جانب التعريف والتنكير والفصل والوصل[2].

ويدخل مصطلح النظم عند الجرجاني في معناه الحصري الدقيق للدلالة على نَسْق أجزاء الجمل حسب ما يقتضيه النحو في كل موضع وحسب الأغراض. لقد انتهى الجرجاني بعد تمحيص شديد إلى أن هذا الجانب من "مجاز" اللغويين هو مركز الإعجاز وأن البحث عنه في مكان آخر غيره هو تضييع له فقال:

---

[1] ـ كما سيصبح بعضها موضوعا لتأويل متعسف.

[2] ـ انظر عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز 77

تعريف النظم عند عبد القاهر

"فإذا ثبت الآن أن لاشك ولا مرية في أن ليس النظم شيئا غير توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين معاني الكلم، ثبت من ذلك أن طالب دليل الإعجاز من نظم القرآن، إذا هو لم يطلبه في معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه، ولم يعلم أنها معدنه ومَعَانه، وموضعه ومكانه، وأنه لا مستنبط له سواها، وأن لا وجه لطلبه فيما عداها، غار نفسَه بالكاذب من الطمع، ومسلمّ لها إلى الخُدع"[1].

ولسنا في حاجة إلى التدليل على أن هذا الجانب هو الذي سيصوغه السكاكي في مبحث **علم المعاني**، بعد أن يكون الزمخشري قد بسَط مسائله وعلل فاعليته تطبيقيا في الكشاف. ومع ذلك لابد أن نشير إلى أن هذا الاتجاه لا يحتل نفس الموقع في كل توجهات البلاغة العربية القديمة، بل نجده في مرتبة ثانية أو ثالثة في الاتجاه البديعي وفي الهامش بالنسبة للاتجاه المحاكاتي.

2ـ2ـ مجازاتٌ تتعلق بنقلِ الدلالة ومخالفةِ المعنى لظاهر القول وإلحاقِ العوالم والمفاهيم بعضها ببعض.

يدخل في هذه الخانة كل ما صنفناه ضمن صور النقل والإلحاق، كما يدخل فيه جانبٌ مما أدخله أبو عبيدة ضمن اختلاف الضمائر (الالتفات والمجاز المرسل) وبعضُ صور تبادل الأدوات (مثل استعمال "في" بمعنى "على") مما اعتبر، فيما بعد، من المجاز المرسل. كما يدخل في هذا الباب جانبٌ من رقم 3 (استعمال اللفظ في غير موضعه)؛ أقصد بالتحديد خروج الاستفهام عن معناه الأصلي. ويجب التنبيه إلى أن بعض ما اعتبره هو من صور الحذف قد صنف، فيما بعد، ضمن المجاز المرسل (واسأل القرية").

يعتبر هذا المستوى موضوعَ عنايةٍ من البلاغيين على اختلاف توجهاتهم: البديع ونقد الشعر، نظرية المحاكاة...إلخ. وقد تراوحت مرتبته عند الجرجاني بين اعتباره أصلا لغيره في الأسرار، وبين اعتباره شريكا للنظم في الدلائل. ويهمنا هنا أنه يشكل موضوع كتاب أسرار البلاغة؛ حيث يدور الكلام حول التشبيه والتمثيل والاستعارة والمجاز، ثم الكناية التي توسع الكلامُ إليها في الدلائل ضمن نفسِ المنظومةِ المعنوية/ اللفظية: (معنوية في الأسرار، لفظية في الدلائل).

هذا المستوى من **المجاز اللغوي** هو الذي سيأخذ عند السكاكي ومن جاء بعده إلى

---

[1] ـ دلائل الإعجاز 404. وقوله: "الآن": أي في نهاية المطاف، في آخر الكتاب.

اليوم مُصطلح **البيان**[1].

من الطريف أن أحد أعلام التصنيف البديعي، ابن أبي الإصبع، أعطى المجاز مفــهومًا يستوعبُ الصنفين المجازيين (2 ـــ 1) و (2 ـــ 2). انطلق ابن أبي الإصبع من التعريــف التالي:

"المجاز عبارة عن تجوز الحقيقة، بحيث يـــأتي المتكلــم لاســم موضـــوع لمعنـــى **فيختصره**؛ إما بأن يجعله مفردا بعد أن كان مركبا، أو غير ذلك من وجوه الاختصـــار، أو يذكر ما هو متعلق به ، أو ما كان من سببه لفائدة"[2]. وهو جنس تحتَه: الاستعارة والمبالغة والإشارة والإرداف والتمثيل والتشبيه "وغير ذلك مما عُدل فيه عن الحقيقة الموضوعـــة للمعنى المراد"[3]. فهذه الصور كلّها نوع واحد، والنوع الثاني، حسب كلام المؤلـــف، هـــو الاختصار القائم على الحذف، وهو أنواع منها: "حذف الموصوف وإيقـــاء الصفـــة،.. و حذف الفاعل الذي فعله المسند إليه دال عليه..ومنها حذف الأجوبة..."[4] الخ.

وهذا التوجه له أهمية كبيرة في بيان الوجة الاستعاري لكثير من الصور المدرجة فـــي مبحث علم المعاني، غير أنه لم يُحَصَّنْ تطبيقيا داخل الكتاب، ولم يطور خارجه، إلا فـــي اتجاه الحديث عن خروج اللفظ عن ظاهر معناه. والذي يهمنا في هذا السِّياق هـــو وجـــود هذا التوجه في قراءة المجاز. فهو يمثّل، حسب تصورنا السابق، قراءةً مُنتخِلةً ميزتْ بيـــن النصي والعارض من مجازِ اللغويين.

---

[1] ـــ يمكن الاستئناس هنا بتصنيف البلاغة الغربية القديمة حيث نجد هذا المستوى يوازي، عند مونتـــاني، مبحث المجاز (ترجمة لكلمة trope) بمعناه الدقيق الذي لا يتسع للتشبيه. إذ تقسم الصور البلاغية إلـــى مجاز وغير مجاز . يضم المجاز الاستعارة والمجاز المرسل والكناية والمماثلة والتجسيد والسخرية. (Les figures du discours .p.265)

[2] ـــ تحرير التحبير 457 .

[3] ـــ نفسه.

[4] ـــ نفسه 457 -458. أشار المؤلف إلى أن "النقاد" (كذا) خصوا هذا النوع باسم المجاز: " وإنما اتفقـــوا على اسم المجاز على هذا القسم لخلوه من معنى زائد عن تجوز الحقيقة، يليق أن يكون تسميته من جنســه". وذلك بخلاف "الاستعارة والإرداف والإشارة " التي أخذت اسماءها من معناها الثانوي الزائد علـــى صفـــة المجاز. انظر تفريق الزركشي بين اهتمام الأصوليين واهتمام علماء اللسان بنوعي المجاز (البرهان 256/2 وسبق). وفي الإيضاح في علل النحو (ص 91): لابن السراج: "يسمى الشيء باسم الشيء إذا كان يشـــبهه أو مجاورا له".

توسيـــع:

صور من النقل والإلحاق عند الفراء

لقد حصرنا حديثنا، فيما سبق، في كتاب مجاز القرآن لأبي عبيـــدة قصـــدا لملامســـة الإشكالية ضمن تصور منسجم لعمل رائد. ويمكن الآن دعم هذا التصور بـــإيراد نمـــاذج واجتهادات للتحليل والتفسير من أعمال لغويين آخرين اعتنوا بالنص القرآني انطلاقا مـــن السؤال نفسه الذي انطلق منه أبو عبيدة: النص والمعيار.

يمكن أن ندرك مدى عناية اللغويين الأوائل بالمستوى الانزياحي في القـــرآن الكريـــم بتتبع التحليلات العميقة التي قدمها الفراء في هذا المجال خاصة بالنسبة للتشبيه والمجـــاز الساخر. وهي تكمّل المجهود المتقدم لأبي عبيدة في المستوى الاستعاري.

أ ــ التشبيه والمجاز

وسع الفراء الحديث عن التشبيه بمناسبة آيات قرآنية لم يعرض لها أبـــو عبيـــدة، أو عرض لها في مكان آخر غير كتابه، أو عرض لها باقتضاب شـــديد. يمكـــن أن نلاحـــظ الحالة الأخيرة (التناول باقتضاب) في تعليق كل منهما على قوله تعالى:

"فَإِذَا انْـــشَقَّتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ وَرْدَةً كَالدِّهَانِ".(36/55).

قال أبو عبيدة: "فكانت وردةً كالدهان". من لونها جمْعُ دُهنٍ، وتَمورُ كالدُّهن صافيـــةً، وردة لونها كلون الورد وهو الجُلُّ"[1].

و قال الفراء متوسعا مفصلا الاحتمالات الممكنة: "أراد بالوردةِ الفرسَ، والوردةُ تكون في الربيع وردةً إلى الصفرة، فإذا اشتدَّ البرد كانت وردةً حمراء، فإذا كان بعد ذلك كـــانت وردةً إلى الغُبرة. فشبَّه تلونَ السماءِ بتلون الوردة من الخيل. وشُبهت الوردةُ، في اختـــلاف

[1] ــ مجاز القرآن 245/1.

ألوانها، بالدهن واختلافِ ألوانه. ويقال إن الدّهان الوردُ الأحمرُ"[1].

ربما عزونا هذا الاختلاف إلى الجانب المعرفي العام، أو إلى ترجيح جانب دون جانب، حسب اجتهاد كل من العالِمين. غير أن تحليلات أخرى في المستوى الدلالي وحدَه تدل على توفق/ أو تفوق الفراء في كشف جوانب العلاقات الدلالية الدقيقة برغم توجه كتابه إلى القراءات والإعراب.

ففي تعليقه على قوله تعالى: "مثلهم كمثل الذي استوقد ناراً فلما أضاءت ما حوله ذهب الله بنورهم وتركهم في ظلمات لا يبصرون.."[2]. اجتهادٌ للتفريق بين تشبيه الأشخاص وتشبيه الأحوال، مستبعداً الأولَ متعرضاً لمجموعة من **التحويلات** التي يقتضيها التركيب بما فيه من حذف ومخالفة في الضمائر. قال:

"فإنما ضُرب المثلُ ــ والله أعلم ــ **للفعل لا للأعيان**، وإنما هو مثل للنفاق.. وهو كما قال الله تعالى: "تدور أعينهم كالذي يُغشى عليه من الموت"[3]، وقوله: "ما خلقكم ولا بعثُكم إلا كنفس واحدة"[4]. فالمعنى ــ والله أعلم: إلا كبعثِ نفسٍ واحدة. ولو كان التشبيهُ للرجال لكان مجموعاً كما قال: "كأنهم خُشُب مسندة" أراد القيمَ والأجسام. وقال "كأنهم أعجازُ نخلٍ خاوية"، فكان مجموعات، إذْ أراد تشبيهَ أعيان الرجال"[5].

لقد قام الفراء بالعمليات التحويلية الضرورية لاكتشاف آليات التشبيه:

"ما خلقكم ولا بعثكم إلا كنفس واحدة "

= ما خلقكم ولا بعثكم إلا كخلق نفس واحدة وبعثها. لأن الآية احتوت على الإجراءين: التشبيه والحذف، كما استعان بالضمير المفرد (في الآية المنطلَق) للتدليل على أن ليس المقصود الأعيانَ. وسنلاحظ فيما يأتي من البحث أن هذا المجال هو مجال إبداع عبد القاهر الجرجاني أي مجال تداخل النظم و الدلالة.

---

[1] ــ معاني القرآن 117/1.

[2] ــ سورة البقرة الآية 17.

[3] ــ سورة الأحزاب الآية 19.

[4] ــ سورة لقمان الآية 28.

[5] ــ معاني القرآن 15/1. والقيم هنا: جمع قامة.

وليس هذا المثال، على طرافته، نهايةَ اجتهادِ الفراء، بل نجده يذهب في التحليل الدلالي أبعدَ من ذلك في تخريج قوله تعالى:" ومثل الذين كفروا كمثل الذي ينعق بما لا يسمع إلا دعاء ونداء".(170/2).

فالمعنى المرجح عند الفراء هو تشبيه الكفار بالغنم التي يَنعق بها الراعي. فكيف وقع تشبيه الذين كفروا بالراعي؟

" أضاف المَثَلَ إلى الذين كفروا ثم شبههم بالراعي. ولم يقل: كالغنم. والمعنى ــ والله أعلم: مثل الذين كفروا كمثل البهائمِ التي لا تفقه ما يقول الراعي أكثرَ من الصوت. فلو قال لها: ارْعَيْ أو اشربي، لم تدرِ ما يقول لها. فكذلك مَثَل الذين كفروا فيما يأتيهم من القرآن وإنذار الرسل، فأضيف التشبيه إلى الراعي. والمعنى ــ والله أعلم ــ في المرعِي. وهو ظاهر في كلام العرب، أن يقولوا: فلان يخافك كخوف الأسد، والمعنى كخوفه من الأسد. لأن الأسدَ هو المعروف بأنه المَخوف، وقال الشاعر:

لقد خِفتُ حتى ما تزيد مَخافتي   على وَعِلٍ في ذي المطارةِ عاقلِ

والمعنى: حتى ما تزيد مخافة وَعِلٍ على مخافتي.

وقال الآخر:

كانت فريضةَ ما تقول كما   كان الزناءُ فريضةَ الرجم

والمعنى: كما كان الرجم فريضة الزنا؛ **فيتهاون الشاعر بوضع الكلمة**[1]، على صحتها، لاتضاح المعنى عند العرب. وأنشد بعضهم:

إن سراجاً لكريمٌ مفخره   تحلَى به العينُ إذا ما تجهره

والعين لا تحلى به، وإنما يحلى هو بها.

---

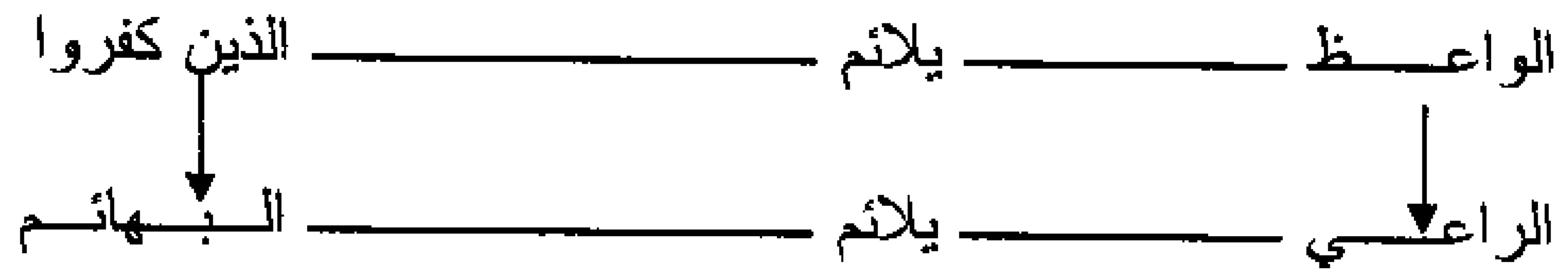
[1] ــ أي بإسقاطها وحذفها.

وفيها معنى آخر: تضيف المثل إلى الذين كفروا إضافته، في المعنى، إلى الوعظ، كقولك: **مثل وعظ الذين كفروا وواعظهم كمثل الناعق**. كما تقول: إذا لقيت فلانا فسلم عليه سلامَ الأمير. وإنما يريد به: كما تسلم على الأمير. وقال الشاعر:

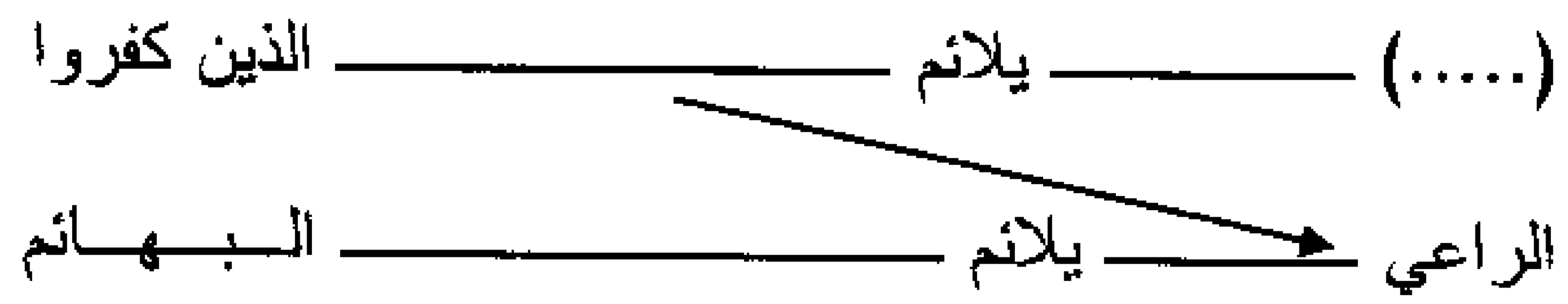
فلست مُسلِّما ما دمت حيا   على زيدٍ بتسليم الأمير

وكلٌّ صوابٌ"[1].

لقد حظيت هذه التشبيهات بعناية خاصة ليس لغرابة أوجه الشبه فحسب، بل أكثر من ذلك، للغموض المترتب عن خروج الكلام عن النسق العادي بما وقع فيه من حذف أدى إلى ارتباط المشبه في ظاهر اللفظ بغير المشبه به، بل بنقيضه (حيث وضع الراعي في موضع البهائم). وهذا التحويل من الإجراءات الممكنة في اللغة الخاصة. والعادي هو الموازاة بين الأطراف:



فتشبيه الواعظ بالراعي ممكن، مثل تشبيه الكفار بالبهائم. ولكن الذي تم في الآية، حسب اجتهاد الفراء، هو:



أي تشبيه الذين كفروا بالراعي. فالمعنى يستقيم في مرحلة أولى باسترجاع المحذوف: مَثَلُ واعظِ الذين كفروا كمثل راعي البهائم، وفي مرحلة ثانية بتشبيه وعْظ الذين كفروا بمخاطبة البهائم. على الشكل التالي:

---

[1] ـ معاني القرآن 1/99-100. جميل قوله: "وكلٌّ صوابٌ". لأن المعاني كلها ممكنة.

أ
1 ــ الكفــــار كالبهائم
المستوى الأول: تشبيه بسيط.
2 ــ الواعظ كالناعق

ب ــ 3 ــ الكفـــــار كالناعق > المستوى الثاني: تشبيه ملتبس (تشبيه + حـــذف. لا على سبيل الاستعارة).

وقد حظيت تشبيهات أخرى بعناية خاصة لما تثيره من إشكال دلالي حين النظر إلـــى الغرض التعليمي والإقناعي للتشبيه والتمثيل، والوقوف عندهما، وعدم الانتباه إلى الأبعـــاد التخييلية. لقد تعرض أبو عبيدة فيما سبق لقضية المشبه به في قوله تعالى:" **طلعها كأنـــهُ رؤوس الشياطين**" واقفاً عند التبرير بالممارسة العربية. في الشعر.

أما الفراء فقد قلّب القضيةَ على وجوهها اللغوية والواقعية والنفسية التخييلية. قال:

"فيه في العربية ثلاثةُ أوجه: أحدها أن تشبه طلعها، في قبحه، برؤوس الشياطين، **لأنها موصوفة بالقبح، وإن كانت لا تُرى**، وأنت قائل للرجل: كأنـــه شـيطان إذا اسـتقبحته. والآخر أن العرب تسميّ بعضَ الحيات شيطانا، وهو حيةٌ ذو عَرف. ويقال إنه نبْت قبيـح يُسمى برؤوس الشياطين. والأوجه الثلاثة تذهب إلى معنى واحد في القبح"[1].

إن هذه القضية تذكر بنقاش ما زال ساريا حول البعد الواقعي والتصـــوري والنفســي للعوالم المتداخلة في الشعر، "فالذي يهمنا (كما قال جان كوهن) ليس الأشياء في ذاتها بـــل الأشياء مُعبّرا عنها من خِلال اللغةِ"[2].

اهتم الفراء، كما سبق، بصور التشبيه لما تحتويه من غموض أو اختلاف في التـــأويل ناتجٍ في الغالب عن **إجراءات تركيبية أو تصور مرجعي** يقتضي الإيضاحَ، حسب مستوى الغموض. ولذلك لا نجده مثلا يقف طويلا عند قوله تعالى: "مَثَلُ الذين حُمّلوا التراة ثم لـــم يَحملوها كمَثَلِ الحمارِ يحمل أسفارا"(5/62). بل اكتفى بتقرير التشبيه بين الحالتين بقولـــه:" شُبه اليهودُ، ومن لم يسلم إذ لم ينتفعوا بالتوراة والإنجيل، وهما دليلان علـــى النبـــي(ص)

---

[1] ــ معاني القرآن 387/2.

[2] ــ بنية اللغة الشعرية 38. انظر بقية الفصل الأول منه: المسألة الشعرية.

بالحمار الذي يحمل كتبَ العلمِ ولا يدري ما عليه"[1].

لا ينتهي القارئ من تأمل تحليلات الفراء للصور التشبيهية حتى يتوقعَ منه أن يذهب بعيداً بصدد بعض الصور الاستعارية، غير أن الواقع خلافُ ذلك. فقد بدا الفراء أكثر تحفظاً في المستوى الاستعاري من أبي عبيدة الذي رأيناه ينتهي إلى مفهوم **جعل ما للإنسان للحيوان والموات**. ومع ذلك نجد الفراء يقترب من أبي عبيدة من خلال الأسئلة الاعتراضية المفترضة في نسبة ما للإنسان لغيره ومن خلال استعماله في السياق الاستعاريْ للفظ التجوز ومشتقاته كما في تعليقه على قوله تعالى:" **فما ربحت تجارتهم**".(15/2).

فقد استحضر سؤال السائل:

" **كيف تربح التجارة، وإنما يربح الرجل التاجر؟**"

فهذا مثل قوله تعالى: "فإذا عزم الأمر"(21/47). إذ "إنما العزيمة للرجال". فمن خلال هذه الأسئلة الاعتراضية (" إنما يربح الرجل"، و"إنما العزيمة للرجال") نلاحظُ أن الفراء يحومُ حول المفهوم الذي جرده (أو سيجرده) أبو عبيدة: مفهوم جعل ما للإنسان للحيوان والموات. وفي هذا السياق تبرز عند الفراء مشتقات المصطلح المركزي عند أبي عبيدة، مصطلح المجاز، في بعده التجوزي. ففي تعليق على المثالين السابقين، وعلى قول العرب: "ربح بيعك وخسر بيعك " تَرِدُ هذه المشتقات ثلاثَ مراتٍ:

"ولا يجوزُ الضميرُ إلا في مثل هذا. فلو قال قائل: قد خسرَ عبدُك لم يجز ذلك، إن كنت تجعل العبدَ تجارة يُربح فيه أو يوضع، لأنه قد يكون العبد تاجراً فيربح أو يوضع، فلا يعلم معناه إذا ربح هو من معناه إذا كان مُتَجوَّزاً فيه، فلو قال قائل: قد ربحت دراهمُك ودنانيرُك، وخسرَ بزُّك ورقيقُك كان جائزاً لدلالة بعضه على بعض"[2].

لقد أصر الفراء على ضرورة تلافي الالتباس لكي يمكن الحديث عن التجوز، وإلا أُخذت المعاني على ظاهرها أو صُدفَ عنها أصلا، خاصة حين يتعلق الأمر بالعوالم المتداخلة في القَصص القرآني مثل عالم الطير والجن والإنسان في قصة سليمان. سيكون

---

[1] ــ معاني القرآن 155/3. حظي هذا المثال بعناية من عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة .

[2] ــ معاني القرآن 14/1ــ15.

مفهومُ أبي عبيدة أسلمَ. **إن تولُّد مفهوم المجاز بالمعنى الحصري (مقابل الحقيقة) قد مر من جانب هذه الإشكاليات المتعلقة بقدرة الله على إنطاق الطير والنمل وغيرهما من الكائنات.**

من هنا لا نجد الفراءَ يثيرُ السؤال الاعتراضي بالنسبة للسماوات والأرض حين "قالتا: أتينا طائعين". لم يتحدث عن قولهما بل اتجه إلى اختلاف الضمائر واستعمال جَمْع المذكر السالم في " طائعين" بدلَ المثنى، أو جمع المؤنث السالم، وهو ما كان يتوقعه حسبَ المعيار. قال:" ولم يقل: طائعتين، ولا طائعات. ذهب به إلى السماوات ومن فيهن. وقد يجوز أن تقولا وإن كانتا اثنتين: أتينا طائعين، فيكونان كالرجال لما تكلَّمتا"[1]. ويسكت عن بعض الآيات مثل "واسأل القرية"(82/12)، "وقالت نملة" (18/27). كما يأخذ بعض الآيات على ظاهر لفظها مثل قوله تعالى: "في سلسلة ذرعها سبعون ذراعاً فاسلكوه"(32/69). إذ علق قائلاً بكل اطمئنان:" ذُكر أنها تدخل في دبُر الكافر فتخرج من رأسه، فذلك سلْكُه فيها"[2].

وكما حام الفراء حول الاستعارة من خلال إثارة المفارقة ومحاولة فتح باب التجور للتفسير نجده يحوم حول المجاز الساخر من خلال نفسِ الآليات:

قال في تعليقه على الآية:" فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْعُسْرَى".(10/92).

" .. فكيف قال:" فسنيسره للعُسرى"؟

فهل في العسرى تيسير؟

فيقال في هذا في **إجازته**: بمنزلة قول الله تبارك وتعالى:" وَ بَشِّرِ الَّذِينَ كَفَرُوا بِعَذَابٍ أَلِيمٍ"(3/9).

والبشارة في **الأصل** على المفرح والسار، فإذا جمعت في كلامين: هذا خير، وهذا شر **جاز التيسير فيهما جميعا**"[3].

---

[1] ـــ معاني القرآن 13/3.

[2] ـــ نفسه 183/3.

[3] ـــ نفسه 271/3. لاحظ استعماله هنا كلمتين متعارضتين: "الأصل" و "جاز".

وكان من المتوقع أن يوسع الفراءُ هذا المفهوم في تناوله للأيتين اللتين نسب فيهما المكر إلى الله،(" ومَكَرُوا ومَكَرَ اَللَّهُ"(54/3). و " و يَمْكُرُون و يَمْكُرُ اَللَّهُ"(30/8). ولكنه اكتفى بقوله في الأولى: " والمكرُ من الله استدراجٌ لا على مكر المخلوقين"[1]. وغضَّ الطرفَ عن الثانية.

وبخلاف ذلك نجد البعد الساخر يفسر عن طريق الاسترجاع[2] في تعليقه على قوله تعالى: "ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ اَلْعَزِيزُ اَلْكَرِيمُ"(46/44) بقوله: "وقعتْ مُلاحَّة بين الرسول (ص) وأبي جهل، فقال أبو جهل:

"والله ما تقدر أنت ولا ربك علي، إني لأكرم أهل الوادي على قومه وأعزهم. فنزلت كما قالها. قال فمعناه ــ فيما نرى، والله أعلم ــ أنه توبيخ، أي ذق فإنك كريم **كما زعمت**، ولست كذلك"[3].

والملاحظ أن أبا عبيدة لم يتوقف عند هذه الظلال البلاغية، بل فهِم أن الأمرَ يتعلق بعزٍّ "في الدنيا " إذ لم يزد على ما حصرناه.

خروج الاستفهام عن معناه

وقف الفراء عند معاني الاستفهام فلاحظ أن معناه قد ينصرف إلى التوبيخ أو إلى النفي، كما في قوله تعالى:

" كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ، وَ كُنْتُمْ أَمْوَاتًا فَأَحْيَاكُمْ؟" (28/2).

فهذا "على **وجه** التعجب والتوبيخ لا على الاستفهام **المحض**، أي: ويحكم كيف تكفرون! وهو كقوله:" فأين تذهبون ؟"(26/81).

أشار الفراء بطرْفٍ خفي إلى احتمال التوسع من أجل البناء الصوتي الإيقاعي للشعر وذلك بمناسبة الحديث عن تثنية الجنة في قوله:" ولمن خاف مقام ربه جنتان"(45/55)،

---

[1] ــ نفسه 218/1.

[2] ــ انظر مفهوم الاسترجاع في بلاغة السخرية في مقالنا: "بلاغة السخرية الأدبية". مجلة علامات. جدة. ربيع 1986.

[3] ــ معاني القرآن 44/3.

فبعد ذكر رأي المفسرين الذين ذهبوا إلى "أنهما بستانان من بساتين الجنة " قال: "وقد يكون في العربية جنة تثنيها العرب في أشعارها. أنشدني بعضهم:

ومَهْمهينِ قَذَفين مَرتَين ... قطعتُه بالأمِّ لا بالسمتين

يريد مَهمها و سمتاً واحداً. وأنشدني آخرُ:

يسعى بكبداءَ ولَهذَمين ... قد جعلَ الأَرْطاةَ جَنَّتَيْنِ

وذلك أن الشعر له قوافٍ يُقيمها الزيادةُ والنقصانُ فيحتملُ ما لا يَحتمِلُه الكلام"[1]. ولم يقف أبو عبيدة عند هذا الإشكال بصدد الحديث عن الآية المتضمنة لهذه الصيغة[2].

الالتفات

قال الفَرَّاءُ، بصدد الحديث عن القراءات الممكنة في قوله تعالى: "كَلاَّ بَلْ تُحِبُّونَ العَاجِلَةَ وتَذَرُونَ الآخِرَةَ "(75/19-20): "رويت عن علي بن أبي طالب رحمه الله: "بل تحبون وتذرون" بالتاء وقرأها كثير "بل يحبون" بالياء.

والقرآن يأتي على أن يخاطب المنزلَ عليهم أحياناً، وحينا يُجعلون كالغُيَب، كقوله: "حَتَّى إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِمْ بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ"[3](10/22).

النقل الدلالي بسبب المجاورة والملابسة:

استعمل الفَرَّاءُ لفظَ الكنايةِ للدلالة على الإخفاء الدلالي بسبب الحرج الاجتماعي. وتتم عملية الإخفاءِ عن طريق الانتقالِ من المقصودِ إلى ما يتصل به ويذكر معه. وهذا ما نلاحظه من تعليقه التالي على ثلاث آيات قرآنية:

---

[1] ـ معاني القرآن 118/3.

[2] ـ مجاز القرآن 245/1.

[3] ـ معاني القرآن 212/3.

"وقوله: "سَمْعُهُمْ وَأَبْصَارُهُمْ وَجُلُودُهُمْ "(19/41):

الجلد، هاهنا ــ والله أعلم: الذَّكَرُ. وهو ما كُـنِّيَ عنه. كما قال:" وَلَكِنْ لاَ تُوَاعِدُوهُـنَّ سِرًّا "(233/2): يريد النكاحَ. وكما قال: "أَوْ جَاءَ أَحَدٌ مِنْكُمْ من الْغَائِطِ "(34/4). والغـائط: الصحراء. والمراد من ذلك: أو قضى أحد منكم حاجة.[1]"

وقد وقف عند أمثلة أخرى فاستخرج بعدها البلاغي القائمة علـى الملابسـة دون أن يسميها كقوله تعالى: "سَنَفْرُغُ لَكُمْ أَيُّهَا الثَّقَلاَنِ"(29/55)، حيث قال: "وهذا، من الله، وعيـدٌ، لأنه، عز وجل، لا يَشغله شيءٌ عن شيء. وأنت قائل للرجل الذي لا شغل له: قد فرغـتَ لي، وقد فرغتَ لشتمي، أي قد أخذت فيه، وأقبلت عليه".

وقال في قوله تعالى: "يَوْمَ يُكْشَفُ عَنْ سَاقٍ "(42/68): "القراء مُجمعون علـى رفـع اليَاء"، وروي عن ابن عباس أنه قرأ: "يَوْمَ تَكْشِفُ عَنْ سَاقٍ "، يريـد: القيامـةَ والسـاعة لَشدتها. قال وأنشدني بعضُ العرب لجد أبي طرفة:

كشفـت لهـم عن ساقهـا وبـدا من الشـر البـراح

ونخلص مما تقدم إلى القول بأن عملية الملاءمة بين المعيار اللغوي والنص المتمـيز قد أدت فعلا إلى كشف الجانب الانزياحي في اللغة فـي مسـتوييه الدلالـي والـتركيبي (النحوي). وذلك أمر طبيعي تبعاً للمنطق، أي البحث فيما لم يستوعبه المعيـار اللغـوي الحضاري من المتن الشعري والقرآني.

لعل القارئ الواعي بالمكونات الأساسية للبلاغة العربية القديمـة، وخاصـة بلاغـة الشعر، قد سجل ــ بدون استغراب ــ غياب عنصر مُهمٍّ من هذه البلاغة، وهو التناسـب الصوتي والدلالي. وغياب هذا الجانب مبرر، فهو لا يشكل انزياحا عن القوانين التطبيقيـة للغة، ولا يخلف مفارقة دلالية في نسق الكلام.

إننا لا نستطيع موضوعيا أن نُسائل أبا عبيدة (وغيره من اللغويين) عن غيـاب هـذا الجانب، لأنه لم يكن يبحث في مكونات النص الأدبي أو خصوصياته، كما هو الشأن عنـد

---

[1] ــ نفسه 16/3.

البلاغيين اللاحقين الذين استثمروا جهود اللغويين ضمن مبحث الإعجاز وأقصوا بدورهم هذا الجانب ولكن لاعتبارات أخرى نتطرق لها في حينها.

المبحث الثاني

الضرورة الشعرية
بين العيب والمزية

1 ـ الضرورة في حديث النحاة

يُعتبر وضع النحو المناسبة الأولى التي أتاحت، بل تطلبت، حديثاً منظماً يقابلُ بين الشعر والكلام من حيثُ البنية اللسانية، ويُعطي الشعرَ، بسببِ ذلك، ما لا يُعطي الكلامَ من حريةِ التصرف في البنيات التركيبية والدلالية مما يدخل في "باب ما يَحتملُ الشعر"، أو ما يجوز في الشعر للضرورة أو الضرائر الشعرية إلى غير ذلك من التسميات الدائرة في الموضوع[1].

---

[1] ـ فبرغم أن سيبويه لم يستعمل كلمة "الضرورة" فقد استعمل مشتقات من نفس الأصل: استعمل المصدر في مثل قوله: "ولكنه حذفه لالتقاء الساكنين، كما قال: رمى القوم، وهذا اضطرار". (الكتاب 169/1). واستعمل الفعل مثل: "فإن اضطر شاعر فقدم الاسم وقد أوقع الفعل على شيء من سببه لم يكن حد الإعراب إلا النصب". (نفسه 98/1). وقوله: "واعلم أن الترخيم لا يكون إلا في النداء إلا أن يُضطر شاعر". (نفسه 2/ 239). واسم المفعول مثل: "لأن الشعراء لا يستعملون أن ههنا مضطرين كثيرا". (نفسه 307/1). وقد ترددت هذه الصيغ عشرات المرات في أثناء الكتاب. وإلى جانب مفهوم الاضطرار استعمل سيبويه ألفاظ الجواز والاحتمال مثل: "يجوز في الشعر". و"هذا لا يجوز إلا في الشعر". و"باب ما يحتمل الشعر". والأخير عنوان فصل خصص لهذه الإشكالية.

قال سيبويه: "**اِعلم أنه يجوزُ في الشعر ما لا يجوز في الكلام**"[1].

وعلق أبو سعيد السيرافي على قول سيبويه في شرحه للكتاب بقوله:

"**اعلم أن سيبويه ذكر في هذا الباب جملةً من ضرورة الشعر ليُرى بها الفرق بين الشعر والكلام**. ولم يتقصَّهُ، لأنه لم يكن غرضه في ذكر ضرورة الشاعر قصداً إليها نفسها. وإنما أراد أن يصلَ هذا الباب بالأبواب التي تقدمت فيما يعرض في كلام العرب ومذهبهم في الكلام المنظوم والمنثور"[2].

حين نتأمل اليوم مفهومَ ما يحتمله الشعر عند سيبويه نجده جزءاً من بناء النحو يلامسُ كل ما يتعلق بالبناء تركيباً ودلالةً. يمتدُّ من التصرف في الكلمة بحذف جزءٍ منها، إلى تعقيد العلاقات الدلالية بالتقديم والتأخير والحذف والإبدال عبرَ التصرف في الأوجه الإعرابية. يتم ذلك كله ضمن مفهوم **التوسُّع** في اللغة، مما يقتضيه الإنجاز ويُسيغه **الحمل** والإلحاق عن طريق **التشبيه والتوهم**، وغير ذلك من الآليات التي تشغلها الذات والأعراف الفنية للشعر والخطابة.

تجد هذه الإجراءات سندها النحوي في آليتي الإرجاع والحمل:

1 ـ الإرجاع إلى الأصل

هناك مجموعة التحقيقات اللغوية التي خضعت للتحويل تبعا لمقتضيات الاستعمال مبتعدة عن أصلها اللغوي لعلةٍ من العلل وتشكل هذه الظواهر، في نظر سيبويه مجالا للتصرف يسوغ للشعراء الاستفادة منه مثل فك الإدغام: "قد يبلغون(أي الشعراء) بالمعتل الأصل، فيقولون رادِدٌ في رادٍّ، وضَنِنُوا في ضَنُّوا".

2 ـ الحمل والتشبيه

أي حمل الظواهر بعضها على بعض وتشبيه بعضها ببعض، مثل تشبيه "إذا" بـ "إنْ": " وقد جازوا بها (أي إذا) في الشعر مضطرين، شبهوها بـ "إنْ" حيث رأوها لما يُستقبل، وأنها لابد لها من جواب"[3].

---

[1] ـ الكتاب 26/1. "باب ما يحتمل الشعر". وضرورة الشعر 33.

[2] ـ ضرورة الشعر 33.

[3] ـ الكتاب 29/1، 61/1.

ميز سيبويه بين ما يحتمل التصرف: كل ما يدخل في حكم الحمل والتشبيه، وما لا يحتمله: ما سوى ذاك من الإجراءات التي لا وجه لها. فالمقبول مثل كضمير الغائب بكاف التشبيه: ليس كهُ وكهُنَّ. والمرفوض مثل إدخال هذه الكاف على ياء النسبة: كَـي. فهذا "خطأ من قِبَل أنه ليس في العربية حرف يفتح قبل ياء الإضافة" (الكتاب 385/2)..وفي هذا السياق يفهم قوله: "وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها". (نفسه 32/1).

وبتتبع أمثلة سيبويه في التوسع (وهي مأخوذة من الشعر والقرآن بوجه خاص) نجده يرصد مكونين أساسيين في المجاز بمعناه الواسع هما **التوهم والالتباس**. وهما من الأدواء التي تسعى اللغةُ الطبيعية التواصلية إلى تلافيها بشتى الضمانات. فمن أمثلة ذلك عنده قول الشاعر[1]:

تَرى الثورَ فيها مُدخلَ الظِّل رأسَه   وسائرُه بادٍ إلى الشمسِ أجمعُ

فالمقصود: مدخلاً رأسَه في الظل. ولكنِ تلك الصيغةَ الجديدةَ التي تناسب الوزن ذاتُ مزية إضافية، هي – على الأقل – توزعُ الذهن بين إدخال الظلِّ في الرأسِ مجازاً وتوسعا، وإدخالِ الرأسِ في الظلِّ حقيقةً. وهذا – إلى جانب الوجه التبريري النحوي – بعضُ ما يقصده بالوجه المُلتمس مع الضرورة فيما يبدو. فقد عبر عن جواز هذا **الالتباس الموهم** في حال الابتداء بالنكرة في الشعر فقال:

"ولا يُبدأ بما يكون فيه اللَّبْسُ، وهو النكرة... وقد يجوز في الشعر وفي ضَعَفٍ من الكلام"[2]. ومن ذلك إيقاعُ الفعلِ على الظرفِ في مثل قولك: "سَرقتُ الليلةَ أهلَ الدار، فتُجْري الليلةَ على الفعلِ في سَعة الكلامِ"[3]. "و مثلُ ما أُجْرِيَ مُجرَى هذا، في سعة الكلام

---

[1] – الكتاب 181/1. ومن المعلوم أن توسع النحو كان مسبوقا بصراع بين الشعراء والنحاة ومصحوبا به، من الشعراء الذين ضاقوا بتدخل النحاة عمار الكلبي الذي قال ساخراً:

ماذا لقينا من المُستعربين ومن   قياسهم هذا الذي ابتَدَعُوا
إنْ قلتُ قافيةً بكراً يكونُ بها   بيتٌ خلافَ الذي قاسوهُ أو ذَرَعوا
قالوا: لحنتَ، وهذا ليسَ منتصِباً،   وذاك خفضٌ، وهذا ليس يَرتَفِعُ
ما كُلُّ قولي مشروحاً لكم، فخذوا   ما تَعرفُون وما لم تَعرفوا فدعوا

(الخصائص 239/1-240)

[2] – الكتاب 48/1.

[3] – نفسه 1/ 176.

والاستخفاف قوله تعالى: "بَلْ مَكْرُ اَللَّيْلِ وَالنَّهَارِ"(33/34). فالليل والنهارُ لا يمكران، ولكن المكر فيهما"[1].

وهذا الالتباس موجود في الفصل بين الجار والمجرور[2]، وفي إعمالِ الفعل في اللفظِ لا في المعنى، كما في الآية القرآنية: "واسْأَلِ القَرْيَةَ"[3]. وفي المفارقة بين اللفظ والمعنى: "وليسَ بمستنكرٍ في كلامهم أن يكون اللفظُ واحداً والمعنى جميعٌ حتى قال بعضُهم في الشعر من ذلك ما لا يُستعمل في الكلام[4]".

إن اعتماد الاستثناءات الكثيرة لصالح النص الشعري في كتاب سيبويه يقوي انتماءَ الضرورةِ إلى مجال الوظيفة الشعرية، ويبعدها عن مجال الإجراءات القسرية غير الهادفة. غير أن تردده بين الاحتمالِ والجواز، في الشعر على الإطلاق، أي باعتباره شِعراً، وبين الاضطرار الناتج عن ضرورةِ الوزنِ، على وجه التحديد، باعتبار الوزن خاصة نوعية يبطل الشعر باختلالِها[5] قد زرعَ بذرةَ الاختلاف حول الموضوع؛ هذا ما يؤكده اختلاف النحاة، بعده، وانقسامهم إلى فئتين كبيرتين؛ إحداهما تقول بالاختيار وأخرى تقول بالاضطرار.

انصرف انتباه السيرافي، في شرحه لكتاب سيبويه، إلى أبرز عنصرين في الشعر الكلاسيكي[6] يؤديان إلى التجوز بشكل ملحوظ وبارز، وهما الوزن والقافية فأثر بذلك في

---

[1] ـ نفسه. سيدخل هذا عند أبي عبيدة في: جعل ما للإنسان للموات، ويدخل في المجاز العقلي عند الجرجاني.

[2] ـ نفسه.

[3] ـ نفسه 1/ 212. استعارة بالحذف عند الجرجاني (الأسرار).

[4] ـ نفسه 209/1.

[5] ـ فبرغم عدم ربط سيبويه بين الجواز ومقتضيات الوزن نظريا فإن في تطبيقاته ما يسمح بإقامة هذه العلاقة. من ذلك تعليقه على قول الشاعر:

قد أصبحت أم الخيار تدعي ... علي ذنبا كلُّه لم أصنع

قال: "فهذا ضعيف، وهو بمنزلته في غير الشعر ؛ لأن النصب (في كلّه) لا يكسر البيت، ولا يخل به ترك إظهار الهاء". (نفسه 85/1). وبالنظر من زاوية قرائية نلاحظُ أن هذا ما فَهِمه أقدمُ شراح سيبويه وأعلمُهم أي السيرافي كما تقدم.

[6] ـ انظر تعريف الشعر عند ابن طباطبا وقدامة وابن قتيبة قبلهما.

أعمال من جاء بعده من النحاة المهتمين بالضرورة وشوشَ مواقفهم، كما شوشَ مواقف أكثر البلاغيين والنقاد، مثل صاحب الصناعتين وصاحب العمدة. وهذا نص كلام السيرافي:

"اعلم أن الشعر لما كان كلاماً موزوناً يكون الزيادة فيه والنقص منه يُخرجه عن **صحة الوزن** حتى يحيله عن طريق الشعر المقصود مع صحة معناه، استجيزَ فيه **لتقويم وزنه** من زيادة ونقصان وغير ذلك ما لا يُستجازُ في الكلام مثلُه[1].

فالشعر ــ حسب هذا التعريف ــ معادلة: يشكل الوزن طرفها الأول، ومعلومَها الظاهر، ويشكل المعنى طرفَها الذي هو معلوم كالمجهول لبداهته، وكلاهما يقتضي في نظر السيرافي "الصحة": الطرف الأولُ يُشكل خصوصية الشعر التي تميزه عن جنس الكلام: (فبتصرف بسيط في الصياغة يصبح كلامه هكذا: الشعر كلام موزون...). والطرف الثاني يشكل وجه انتماء الشعر إلى الكلام أي الدلالة، وهذا هو الوجه الذي يجعل النحوي يهتم به ولا يهتم بالمُوسيقى مثلا.

إن الأزمة قائمة بين متطلبات الخصوصية النوعية للشعر، الخصوصية التي تميزه عن الكلام، والخصوصية الجنسية التي تجعله من الكلام. الزيادة والنقص تُخرجان عن صحة الوزن، والخروج عن صحة الوزن "يُحيلُ عن طريق الشعر".

وما دام الأمر يتعلق بالخصوصية النوعية للكلام غير العاديْ (الوزن) فإن الأمر لا ينحصر في القصيد المبني على الأوزان المجردة المطردة التي يهتم بها العروض، بل يمتد إلى كل كلام موزون أو متوازن سواء كان وزنه مطردا أو حرا أو شبه حر[2]. ومن هنا أُدخل السجع وما في بنيته مثل الأمثال. قال السيرافي، في سياق الحديث عن زيادة المد في القوافي للترنم: "وقد شبهوا مقاطع الكلام المسجع، وإن لم يكن موزونا وزن الشعر بالشعر في زيادة هذه الحروف حتى جاء ذلك في أواخر الآي من القرآن، كقوله

---

[1] ــ ضرورة الشعر 34.

[2] ــ **ينبغي الاحتياط حين النظر في حديث القدماء عن الوزن، فهو لا ينصرف ضرورة إلى الأوزان العروضية كما استقر في أذهان المتحاملين على القصيدة القديمة، ولا أدل على ذلك من تفريعات قدامة الذي أدخل الترصيع في نعت الوزن. فقدامة الذي قال: "الشعر قول(= لفظ) موزون مقفى يدل على معنى". (نقد الشعر15)، هو نفسه الذي قال: "ومن نعوت الوزن الترصيع، وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف".(نفسه40).**

تعالى: "فَأَضَلُّونَا السَّبِيلا"...".[1]

هذا عن السجع أما فيما يخص الأمثال فقد حكى ابنُ جني عن شيخه الفارسي قال: "على أن الأمثال عندنا، وإن كانت منثورة، فإنها تجري، في تحمل الضرورة لها، مجرى المنظوم في ذلك. قال أبو علي: لأن الغرض من الأمثال إنما هو التسيير، كما أن الشعر كذلك. فمجرى المثل مجرى الشعر في تجوز الضرورة فيه".[2]

ومن هنا قَدمت كتب الضرورة مجموعة من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية التي شاكلت الشعر في الإتيان بما لا يستساغ في الكلام العادي[3].

إن التأويل الذي ذهب إليه السيرافي لم يحسم الأمر ــ حتى وإن وسع ليشمل صور التوازن ــ إذ ما كان بوسعه أن يصمدَ للأمثلة المضادة المأخوذة من كتاب سيبويه نفسه أو من الاصطدام بين الشعراء والنحاة أو من كتب اللغة والرواية. نجد المؤلفين في الضرورة أنفسهم ــ بعد السيرافي ــ يَفسحون المجال لعنصر **الاختيار** في الضرورة، التي لم تعد "ضرورة" إلا على سبيل المجاز (أي ذكر السبب وإرادة المُسَبَّب). يقول ابن عصفور: "اعلم أن الشعر لما كان كلاماً موزوناً يُخرجه الزيادة فيه والنقص منه عن صحة الوزن، أو يُحيله عن طريق الشعر أجازت العرب فيه ما لا يجوز في الكلام، **اضطروا إلى ذلك أو لم يضطروا إليه، لأنه موضع أُلِفت فيه الضرائر**".[4]

---

[1] ــ ضرورة الشعر 38. وصلة الآية: "وَ قَالُوا: رَبَّنَا إِنَّا أَطَعْنَا سَادَتَنَا وكُبَرَاءَنَا فَأَضَلُّونَا السَّبِيلاَ" (الأحزاب 67).

[2] ــ المحتسَب 72/2 (نقلا عن السيد إبراهيم 65). إن التسيير هنا هو ما يدعوه المحدثون الوظيفة الحفظية للوزن أي تيسير الحفظ في الذاكرة والسير على الألسنة. واستعمل القدماء التسيير وهو نتيجة للحفظ لكونه ملموساً أو علامة على الحفظ.

[3] ــ كثيرا ما يؤدي هذا السلوك إلى التعارض بين الإطار والموقف العارض كما نجد عند ابن رشيق الذي أورد أمثلة من تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة ضمن "باب الرخص في الشعر"، مع أنه قال في تقديم الضرورة: "وأذكر هنا ما يجوز للشاعر استعماله إذا اضطر إليه، على أنه لا خير في الضرورة" (العمدة 1020). ثم قدم تلك الأمثلة بقوله: "وهذه أشياء من القرآن وقعت فيه بلاغة وإحكاما لا تصرفا وضرورة، فإذا وقع مثلها في الشعر لم ينسب إلى قائله عجز ولا تقصير كما يظن من لا علم له" (العمدة 1033/1032).

[4] ــ ضرائر الشعر 13.

لم يأت هذا التعديل الذي يعيد الضرورة إلى مجال التوسع من فراغ، بل كان نتيجة نقاش حاد بين اللغويين يمكن استشفاف مدى قوته من خلال كتاب الخصائص لابن الجني، وهو كتاب يتناول التوسع الشعري على نطاق واسع، باعتباره مزية لا عيباً. فمن الوقائع التي أوردها في باب أخطاء العلماء الحدث التالي:

"قال أبو العباس: حدثنا أبو عثمان، قال: جلست في حلقة الفراء فسمعته يقول لأصحابه: لا يجوز حذف لام الأمر إلا في الشعر، وأنشد:

من كان لا يزعم أني شاعر   فليدن مني تنهَهُ المزاجر

قال: فقلت له: لم جاز في الشعر ولم يجز في الكلام؟ فقال: لأن الشعر يضطر فيه الشاعر فيحذف. قال: فقلت: ما الذي اضطره هنا، وهو يمكنه أن يقول: فليدن مني؟ قال: فسأل عني، فقيل له: المازني. فأوسع لي.

قال أبو الفتح: قد كان يمكن الفراء أن يقول له: إن العرب تلزم الضرورة في الشعر في حال السَّعة أُنساً بها، واعتيادا لها، وإعدادا لها لذلك عند وقت الحاجة إليها"[1].

ولاشك أن صلة ابن جني بالشاعر الكبير أبي الطيب المتنبي قد علمته أن للشعر والشعراء مجالا واسعا للمغامرة مع اللغة شبيها بمغامرة الفرسان والمقاتلين الذين يركبون المهالك عن اختيار وبرضى النفس. لقد شبه ابن جني الشاعر براكب الفرس الجامح الذي يُغتفر تهوره. "فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانخراق الصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه، وإن دل، من وجه، على جوره وتعسفه، فإنه، منّ وجه آخر، مؤذن بصياله و تخمصه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره على اختيار الوجه الناطق بفصاحته، بل مثله في ذلك مثل مُجري الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسراً من غير احتشام ؛ فهو وإن كان مَلوماً في عنفه وتهالكه، فإنه مشهود له بشجاعته، وفيض منته. ألا تراه لا يجهل أن لو تكفّر في سلاحه، أو اعتصم بلجام جواده لكان أقرب إلى النجاة، وأبعد من الملحاة، لكنه جشم ما جشم على علمه بما يعقب اقتحام مثله، إدلالاً بقوة طبعه، ودلالة على شهامة نفسه"[2].

---

1 ــ الخصائص 303/3.

2 ــ الخصائص.392/2.

لقد عادت الضرورة بهذا النقاش، إلى موقع التوسع الإنجازي وأصبح كل تراجع عن هذا المفهوم يثير الرد العنيف. بل قد ينبني الاختلاف عن سوء تفاهم أو اختلاف في زاوية النظر (الإطلاق والنسبية مثلا)، كما وقع في الرد على ابن مالك حين اعتبرَ الضرورةَ ما لم يجدِ الشاعرُ مندوحةً عنه، بالنظر إلى **الإمكانيات اللغوية لا إلى** الكفاءة والإنجاز المتاحِ، ومن ثم صار يبحثُ عن الإمكانياتِ المتاحة لمُوَل مِثالي مُطلقٍ خارج الزمن والمكان، ليثبت أن الإجراءَ الشعري اختياريٌ. من أحسن الأَمثلة في ذلك وقوفه عند "ال" الداخلة على الفعل المضارع في مثل قولهم:

* ما أنت بالحكم الـتُرْضَى حكومتُه، ولا الأصيلِ، ولا ذي الرأي والجَلَل
* يقولُ الخنا، وأبغضُ العجم ناطقا إلى ربنا صوتُ الحمار الْيُجَدَّع
* ما كالْيَرُوحُ ويغدو لاَهيا فرحا مشمرّ يستديم الحزمَ ذا رشد
* وليس الْيَرى للخل مثل الذي يرى له الخلُّ أهلا أن يعد خليلا

قال ابن مالك: "وعندي أن مثل هذا غيرُ مخصوصٍ بالضرورة، لتمكُّن قائلِ الأولِ من أن يقول :

ما أنت بالحكمِ المَرضِي حكومتُه

ولتمكن الثاني من أن يقول :

إلى ربنا صوتُ الحمارِ المُجَدَّعِ

ولتمكن الثالث من أن يقول:

ما مَن يروح..

ولتمكن الرابع من أن يقول:

وما مَن يرى..

فإذا لم يفعلوا ذلك مع، استطاعته، ففي ذلك إشعار بالاختيار، وعدم الاضطرار"[1].

برغم العبارة الأخيرة التي تفتح المجالَ أمامَ الشاعرِ دون تقيد بالضرورة الوزنية فقد أثَار الاعتراض على لفظ الضرورة نفسه ردودا عنيفة، نورد منها ردّ أبي حيان، ورد الشاطبي لتكاملهما في بيان الحيثيات.

يرى أبو حيان أن من شأن هذا القول أن يسد باب التوسع، ولذلك اتهمَ ابن مالك بعدم فهم مقاصد النحاة:

"لم يفهم ابن مالك معنى قول النحويين في ضرورة الشعر، فقال في موضع: ليس هذا البيت بضرورة لأن قائله متمكن من أن يقول كذا. ففهم أن الضرورة في اصطلاحهم هو الإلجاء إلى الشيء، فقال: إنهم لا يلجأون إلى ذلك إذا أمكن أن يقولوا كذا. فعلى زعمه لا توجد ضرورة أصلا، لأنه ما من ضرورة إلا ويمكن إزالتها ونظمُ تركيبٍ آخرَ غيرِ ذلك التركيب[2].

وأجمل البغدادي ذلك بقوله: إذا فتح هذا الباب لم يبق في الوجود ضرورة، وإنما الضرورة عبارة عما أتى في الشعر على خلاف ما عليه النثر[3].

وكان الشاطبي قد أورد نحوا مما ذُكر ثم طور النقاش في اتجاه إشكالي حيث طرح عُنصرَ المعنى ومُقتضى الحال. فـ "قد يكون للمعنى عبارتان أو أكثر، واحدة يلزم فيها ضرورة إلا أنها مطابقة لمقتضى الحال، ولا شك أنهم في هذه الحال يرجعون إلى الضرورة"[4].

ويبدو أن تعميم الإجراءات المعتبرة ضرورة على الشعر وغيره هو الذي كان مستفزا لمنتقدي ابن مالك لا إنكاره أصلا لإمكانية التعابير الداخلة عند غيره تحت اسم الضرورة وشرعيتها.

---

[1] ـ شرح التسهيل لابن مالك الورقة 34 (عن حماسة)، وخزانة الأدب للبغدادي 42/1 عنه أيضا.

[2] ـ الأشباه والنظائر 224/1 (نقله السيد إبراهيم ص71).

[3] ـ الخزانة 406/2 (نقله السيد إبراهيم)

[4] ـ الخزانة 34/1.

مع صرامة هذا الموقف فإن الضرورة لم تجد طريقاً نحو الصياغة البلاغية في مجال النقد الأدبي، بل ظلت بعد ذلك تحيل على جانب الاضطرار المخل بالبنية اللغوية دون ظهور المزية الشعرية، وهذا ما نجده مُجسَّداً في موقف بلاغي وناقدٍ كبير من المتأخرين هو حازم القرطاجني[1]. وإنما أمكن استثمار مادتها وإعادة الاعتبار إليها في إطار البحث في دلالة النص القرآني و بلاغته، أي من طرف الأصوليين وعلماء الإعجاز .

2 ـ استرجاع الضرورة عن طريق المجاز والنظم

بعد الذي تقدم يُمكن أن نعودَ لنرى كيف أن مفهوم **التوسع** الذي ضيقَ وخنقَ بمفهوم الضرورة في الشعر قد وجد متنفسا و مجالاً مناسباً لا يحتمل الحديث عن الضرورة صراحة وهو مجال دراسة النص القرآني بتفسيره وتأويل معانيه. لقد سبق أن رأينا كيف استثمر أبو عبيدة مفهوم التوسع في تخريج معاني النص القرآني تحت عنوان مجاز القرآن. ثم سار ابن قتيبة على هديه و على خطاه في تأويل مشكل القرآن فكان عملهما، وما شاكله من جهود اللغويين والمتكلمين، مادة بلاغية مُسعفة اعتمدها الأصوليون اللاحقون في دراستهم لعبارة القرآن ودلالته بعد أن استثمرها الجيل الثاني من اللغويين، جيل ابن جني، في توسيع مفهوم الاتساع وتفسير جانب كبير منه بالمجاز.

وسَّع ابن جني مفهوم المجاز ليشمل أكثر أفعال اللغة في إطار ما أسماه شجاعة العربية، كما جعل المجاز يغطي جميع المقولات التي تؤطر الضرورة من زيادة وحذف وتقديم وتأخير وتحريف قائلا ـــ من بين عبارات كثيرة:

ـ "اعلم أن أكثر اللغة، مع تأمله مجاز لا حقيقة، وذلك عامة الأفعال..."[2]

ـ "وكيف تصرفت الحال فالاتساع فاشٍ في جميع أجناس شجاعة العربية"[3]

ـ "ومن المجاز كثيرٌ في باب الشجاعة في اللغة؛ من الحذف والزيادة والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف"[1].

---

[1] ـ منهاج البلغاء 180. قال حازم في سياق الحديث عن الغموض والاضطراب: "يجب ألا يقبل من الضرائر إلا ما وجد فيما اجتمعت عليه الروايات الصحيحة من كلام علية الفصحاء".

[2] ـ الخصائص 444/2 ـ 448.

[3] ـ نفسه 447/2.

وتداخلت لذلك أمثلة الضرورة والمجاز في إطار **التوسع** أو **الاتساع** انطلاقاً من هذا الحوار بين التوسع النحوي والمجاز النصي القرآني وبحضور مفهوم الضرورة الشعرية انطلق الأصوليون يبنون مبحث الحقيقة كما يبني النحاة القاعدة، لكي يتم على ضوئها ضبط المجاز.

لقد اهتم الأصوليون بتحديد الحقيقة اهتماماً لا نجدُه عند البلاغيين ونقاد الشعر، فقسموها إلى حقيقة لغوية وحقيقة عرفية وحقيقة شرعية، وتحدثوا عن الوضع والنقل والتواطؤ والاشتراك وما إلى ذلك من الإشكالات التي تساهم في تكوين قاعدة الخطاب الشرعي ليكون المجاز، بعد ذلك، تابعاً لها ومتميزاً بوجودها، كما تميز الضرورة بوجود القاعدة.

ومن الأكيد أن هذا الاقتران الأولي بين القاعدة والضرورة والحقيقة والمجاز كفيل بإثارة الأسئلة، بل والاعتراض على وجود المجاز والاستعارة في كلام المخيَّر المستغني: الله.

يمكن الاطلاع على أصداء هذا النقاش في كتاب المعتَمَد في أصول الفقه لأبي الحسين المعتزلي البصري، وفي كتاب المحصول في علم الأصول لفخر الدين الرازي، وكذا في البرهان للزركشي.

نقتصر من ذلك الحوار على الاعتراضات التي تظهر مدى الربط بين الضرورة والمجاز في تصور بعض العلماء المسلمين، وكذا الجهود التي بذلها علماء آخرون لرفع مفهوم الضرورة عن المجاز وإعطائه قيمته التعبيرية باعتباره كفاءة لغوية. وهي العلمية التي أدت إلى استبعاد الخطأ، وتهذيف المجاز عن طريق الاجتهاد في التأويل.

فمن الاعتراضات على وجود المجاز في القرآن قولهم بـ "أن العدول إلى المجاز يقتضي العجز عن الحقيقة وذلك مستحيل على الله"[2]، وقولهم: "إن المجاز لا ينبني على

---

[1] ـ الخصائص 446/2.

[2] ـ المعتمد 31/1.

معناه بنفسه فوروده في القرآن يقتضي الإلباس"[1]. وقولهم: "لو خاطب الله بالمجاز والاستعارة لصح وصفُه بأنه مُتجوز في خطابه وبأنه مستعير"[2].

إن هذه الاعتراضات وغيرها مما أورده أنصارُ الحقيقة هي اعتراضات تقيس المفاهيم الدينية على المفاهيم النحوية. فالحقيقة (ظاهر الخطاب الديني) تـوازي القاعدة النحوية المنسجمة التي يُحمل عليها التنوعُ الإنجازي، والمجاز هو الضرورة في جانبيها، أي باعتبارها عجزاً عن الوفاء بالقاعدة (والله متعال عن ذلك)، وباعتبارها تشويشاً على القاعدة بسبب ما تسببه من لبس (فني) كما سبق.

في إطار الرد على هذه الآراء بنى الأصوليون المعتزلة، خاصة، القيمةَ البيانية للمجاز، وتبعهم ونقل عنهم علماء كبار من الأشاعرة فكان عملهم في ذلك أشبه بدفاع الأدباء عن الضرورة.

من هذا الحوار حول القاعدة النحوية والضرورة الشعرية والحقيقة الدينية والمجاز تغذت المباحث البلاغية فتحولت من مجرد ذكر صور الاستعارة والتشبيه وغيرهما ضمن صور البديع ومحاسن الكلام إلى مجال النقاش الدقيق في بنية المجاز ووظيفته كما نجد عند الجرجاني مع تحديد وتدقيق للمفاهيم.

فقد بنى الجرجاني كتابه في أسرار البلاغة، كما سيأتي، على أساس **النقل المفيد** الذي يحقق معنى إضافيا، ولذلك أقصى منذ البداية ما أسماه الاستعارة غير المفيدة. وتكون الزيادة في الدلالة كلما فتح باب التأويل بالغوص على المعاني. فالكتاب مبني كله على هذا الأساس وذلك خُروجا بالمقولات البلاغية من مفهوم الاضطرار، ومن أن تكون مجرد إجراءات غير هادفة[3]. ويمكن استشفاف هذا المنحى من خلال مراجعته بمفهومي الزيادة والنقص في آخر الكتاب. إذ اشترط لمجازيتهما أن يُفيدا معنى جديداً أو يغيرا حكماً وذلك من خلال الأمثلة النمطية في الموضوع: الأمثلة المتداولة في كتب النحو وكتب الضرورة وكتب التفسير والأصول.

---

[1] ـــ المعتمد1/31.

[2] ـــ نفسه 1/32. وانظر المحصول 332 ـــ 333 والبرهان للزركشي 2/254 ـــ 255.

[3] ـــ هذا المنحى في اشتراط الزيادة مما نحاه ابن جني أيضاً، الخصائص 2/442.

فالحذف في قوله تعالى: "واسأل القرية" مجازٌ، لأن "الحكم الذي يجب للقرية في الأصل، وعلى الحقيقة هو الجر، والنصب فيها مجاز"[1].

"ولا ينبغي أن يقال إن وجه المجاز في هذا الحذف، فإن الحذف إذا تجرد عن تغيير حكم من أحكام ما بقي بعد الحذف لم يسمَّ مجازاً"[2].

"ويزيده تقريراً أن المجاز إذا كان معناه أن تجوز بالشيء موضعه وأصله، فالحذف بمجرده لا يستحق الوصف به لأن ترك الذكر، وإسقاط الكلمة من الكلام لا يكون نقلا لها عن أصلها، إنما يُتصور النقل فيما دخل تحت النطق"[3].

والزيادة مثل الحذف فالذي ينعت بالزيادة هو ما لا يقدم فائدة. وما لم تقدم فائدة فلا مجاز. وحين يتعلق الأمر بأمثلة قرآنية فينبغي أن يبحث عن الإفادة أي عن وجه المجاز. إن الجر في المثل ("في قوله تعالى: ليس كمثله شيء") "مجازٌ لأن أصله النصب، والجر حكم عرضَ من أجل زيادة الكاف"[4].

"وإذا ثبت أن وصف الكلمة بالزيادة نقيضُ وصفها بالإفادة علمت أن الزيادة من حيث هي زيادة لا توجب الوصف بالمجاز"[5].

هذا في كتاب الأسرار. ثم طور هذا المنحى في كتاب دلائل الإعجاز من خلال كشف مزايا الإجراءات النظمية مثل التقديم والتأخير والحذف والذكر والتعريف والتنكير وغير ذلك من الإجراءات.

وقد انتبه بعض شراحه إلى صلة القرابة الموجودة بين النقل بمفهومه العام وبين هذه الإجراءات حيث مآلها المجاز. وهذا ما عبر عنه ملخصه وشارحُه الفخر الرازي فذهب إلى أن النقل هو أساس المجازية حتى في الزيادة والنقص. يقول معلقاً على تعريفٍ للمجاز يُرجعه إلى الزيادة والنقص والنقل: "اعلم أن هذا التعريف خطأ لأن المجاز

---

1 ــ أسرار البلاغة 362.

2 ــ نفسه.

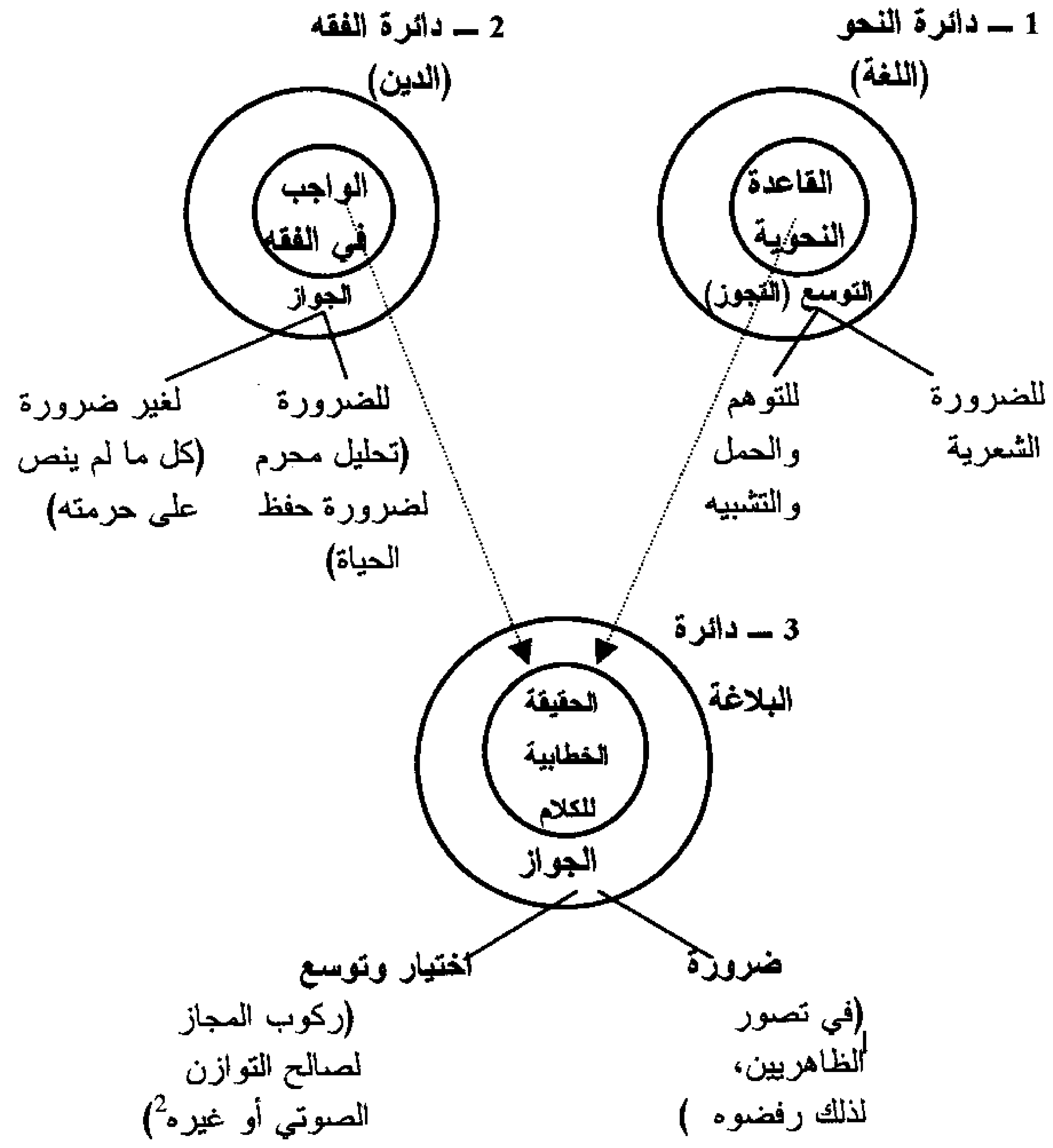
3 ــ نفسه 362 ــ 363 وانظر حديثه عن النقل ص 343 منه. لعلهُ "النُّطُقُ": جمع نِطاق.(اللسان:نطق).

4 ــ نفسه 363 ــ 364.

5 ــ نفسه 365.

بالزيادة والنقصان إنما يكون مجازاً لأنه نقل عن موضوعه الأصلي إلى موضوع آخر في المعنى، وفي الإعراب. وإن كان كذلك لم يجز جعلهما قسمين في مقابل النقل"[1].

يمكن، بشيء من التسامح، بل بكثير منه، أن نشخص مسار التوسع في اللغة، في الضرورة والمجاز، نحو الصياغة البلاغية بالدوائر التالية:



---

[1] ـ المحصول 228.

[2] ـ انظر السيرافي 162. وابن عصفور 246. وعبد القاهر في الدلائل 402.

لن نجازف بالقول بالتبعية بين الدائرتين 2،1 فكل منهما ناشئ عن معاناة حقيقية ملموسة بين ثابت ومتحرك، بين مركز وهامش. ولنتصور ذلك ببساطة من زاوية الدخول في النظام والانتماء إليه.

فالذي يحتاجه الإنسان ليكون منتمياً إلى الدين الإسلامي هو الواجبات والقواعد العامة ثم بعد ذلك الاستثناءات.

والذي يحتاجه من يريد معرفة العربية هو القواعد الأولية المطردة التي يقاس عليها (وما قيس عليها فهو منها كما قال ابن جني) ويعلم بعد ذلك باحتمال وجود الاستثناءات.

نحن نعلم أن بعض المتشددين من المسلمين يصرون على الواجبات وما في حكمها من المستحبات وينقِّصون الكثير من الجوازات التي وسَّع الله بها على عباده في الزينة واللعب وما إلى ذلك من المظاهر المالية والفنية. فمثل ذلك مثل حالات رفض الظاهريين للمجاز في اللغة القرآنية[1]، ومثل رفض النحاة للضرورة.

الذي أريده من هذا الكلام هو أن الحَدثين الكبيرين في الحضارة الإسلامية اللذين بوشرا بالتقنين، حين خروجهما من حدود الجزيرة العربية، وهما **الدين الإسلامي** (من نص القرآن والحديث وممارسة الرسول...) و**اللغة العربية** (من ديوان الشعر العربي ومأثور كلام العرب ومن النص القرآني باعتباره تركيبا لغويا، ومن ممارسة العرب)، هذان الحدثان يطرحان على العالم المسلم المتنوع الثقافة إشكالاً واحداً، أو إشكالين متشابهين هما إشكالا القاعدة والاستثناء. القاعدة لا تثير مشاكل ولكن الاستثناء (أي ما لا ينصاع للقاعدة أو ما ليس صريحاً في نصها) يثير خلافا ويقتضي نقاشاً.

إن هناك فرقاً بين الجواز المطلق، أي كل ما لم ينص على حرمته والجواز الاضطراري: الجواز المطلق ليس محلَّ نقاش، أمَّا الجواز الاضطراري فيثير الأسئلة الكثيرة التي لا مجال للخوض فيها. فيكاد الاضطرارُ في المجالين يضرب القاعدة من أساسها.

وحين تأخذ دراسة النص القرآني من المفهومين أي من التوسع اللغوي مقروناً بمفهوم

---

[1] ــ من المطبوعات المتداولة بل المُعتمدة في بعض البلاد الشرقية، الآن كتاب: منع جواز المجاز في المنزل للتعبد والإعجاز. تأليف العلامة الشنقيطي محمد الأمين (طبع سنة 1993)

الضرورة فإن ذلك يعني العدول عن مقتضى الوظيفة التواصلية للغة لصالح مقتضى الوظيفة الفنية.

3 ـ نحو تصنيف جديد لمستويات الضرورة

حين ينظر في الامتداد البلاغي للضرورة (في الحديث عن الضرورة مع الاختيار وتلاقي مفاهيم الضرورة مع مفاهيم المجاز) مُقارَناً مع بعض الصياغات الحديثة للانزياح في إطار لساني يجد الباحث في نفسه ما يدفعه إلى اعتبار الضرورة (بمعنى التجوز) هي أساسَ الشعرية أو سِرَّها حسب تعبير القدماء. وهذا ما ذهب إليه السيد إبراهيم محمد في كتابه الضرورة الشعرية. وعبد الحكيم راضي في كتابه نظرية اللغة في النقد العربي، وفي الكتابين جدية واجتهاد[1]. غير أن الإطلاق الذي اعتمداه في شعرية الضرورة يصطدم بموقف البلاغيين أنفسهم، قبل أن يصطدم بموقف النحاة. ولذلك نرى أن بداية الحديث عن شعرية الضرورة تقتضي أن نبين أنواع الخرق ومستوياته. فالضرورة حسب المتن التمثيلي (مجموع الأمثلة) الذي جمعه المؤلفون في هذا المجال عدة أنواع، لا نستطيع في هذه المناسبة أكثر من فتح النقاش حولها من خلال التصنيف الثلاثي الأولي التالي:

1) خرق الوظيفة اللغوية: اللا نحوية

وتمثله الضرورة التي يترتب عنها الخروج عن نظام اللغة وقانونها العام القائم على التواصل من أقرب الطرق وبأوثق الضمانات وأوفرها. وهذا مبدأ تخرقه الصور البلاغية جميعُها كلٌ بطريقته، فينتج عن ذلك الالتباس والغموض. ونقصد هنا جوهرَ نظرية الانزياح عند جان كوهن كما بيناه في مقدمة الترجمة العربية لكتاب بنية اللغة الشعرية. فهو يَعتبر "اللا نحوية" خصوصية النظم الشعري[2]، بل هذا هو جوهر النظرية الشكلانية بصفة عامة.

2) خرق القواعد التطبيقية (خرق الأداة)

وتمثله الضرورة التي يترتب عنها خرق القواعد التطبيقية للنحو (مثل أوجه الإعراب)

---

[1] ـ واطلعت أخيراً بعد الانتهاء من هذا العمل على بحث جاد لأحمد بلبداوي فوجدته خطوة متقدمة في هذا الاتجاه. وقد صدر أخيراً بالرباط في كتاب.

[2] ـ بنية اللغة الشعرية. الترجمة العربية 1986 ص68.

وذلك من أجل توفير الظروف المناسبة لتحقُّق صورة بلاغية من صور الخرق المباشر، ويتم هذا الخرق عن طريق الزيادة والحذف والتقديم والتأخير والنقل. وهذا هو المستوى الذي اهتم به النحاة أكثر لأنه يمس القواعد التي يسهرون على تأصيلها واطرادها. ويدخل في هذا المستوى ما اعتبره مجردَ خطأ مثل رفع المنصوب أو العكس لغير ضرورة توازنية ظاهرة كما يدخل فيه ما يتعلق بترتيب أجزاء الجملة مما قد يعتبر مجرد عجز من المُنْجِزِ عن الملاءمة بين البنيتين النظمية والدلالية. وقد اهتم بعض النقاد بهذا المستوى من الضرورة في بعض صوره الداخلة في العلاقة بين التمفصل الدلالي والتقطيع النظمي حين دعوا إلى رفع الضرورة عن "الضرورة" بتضمينها قيمة إيجابية كما نجد عند قدامة في حديثه عن الإيغال المحمود والإيغال المعيب.

3 ـ الخرق الملتبس

توجد بين القطبين 1 و 2 منطقة ملتبسة يتحقق فيها مفهوم الانزياح عن الوظيفة اللغوية ولكنها لا تصل إلى خرق القواعد الإجرائية الوظيفية، بل تثير حولها الشُّبَهَ بما تُحدثه من التباس ومخالفةٍ للنسق المعياري البسيط في ترتيب أجزاء القول.

والبحث في هذا المستوى هو البحث في البعد التطبيقي للبلاغة. وفي هذا الإطار تدخل اجتهادات الجرجاني في تدليل (إعطاء دلالة ووظيفة) الإجراءات النظمية وتمييز الوظيفية منها من العشوائية: فالحذف المجازي عنده هو الذي يؤدي إلى نقل الحكم كما سبق لا مطلق الحذف.

4 ـ الضرورة والكفاءة القرائية: المعنى البديعي

من ألطف ما يمكن أن يُتحدث عنه في هذا الباب ما دعاه أبو العلاء المعري "الطاعة والعصيان" بمناسبة شرحه لبيت المتنبي:

يرد يدا عن ثوبها، وهو قادر، و يَعصى الهوى في طيفها، وهو راقد

وتعريفه عنده، كما أورده ابن أبي الإصبع: "أن يريد المتكلم معنى من معاني البديع فيستعصي عليه لتعذر دخوله في الوزن الذي هو آخذ فيه، فيأتي موضعه بكلام غيره

يتضمن معنى كلامه، ويقوم به وزنه، ويحصل به معنى من البديع غير المعنى الذي قصده"[1].

كان الشاعر في التصور النحوي للضرورة يروم حفظ الإطار العام للجنس الأدبي فلا تسعفه اللغة فيجري إجراءات داخل اللغة تنزل عن المستوى المعياري القياسي إلى المستويات الاستثنائية ، أو تخرج به إلى مجال الرخصة أو الخطأ. أما الآن فإن الحوار ليس مع النحو بل مع العروض مع هيكل الشعر، حوار بين الإمكانيات البديعية الشعرية وبين الإطار البنائي المكون لهيكل الشعر. كانت الضرورة آتية من عدم القدرة على الملاءمة بين المعنى والغرض المعبر عنه وبين الوزن، واليوم صارت الأزمة بين الصورة والوزن. أي أن الضرورة الأخيرة تتعلق بمستوى الإبداع لا بالصواب والخطأ.

إن انتقال الضرورة إلى هذا المستوى، حيث تؤخذ المقاصد والإمكانيات بعين الاعتبار، مما يندرج في إطار التفاعل بين الذات المتلقية المؤولة وبين النص. و من أحسن أمثلة ذلك اختلاف قراءة ابن أبي الإصبع نفسه لهذا البيت عن قراءة أبي العلاء.

رأى أبو العلاء المعري، حسب رواية ابن أبي الإصبع، أن المتنبي قصد إلى المطابقة بين "مستيقظ" و"راقد" بوضعهما في نهاية الشطرين، هكذا:

يرد يدا عن ثوبها، وهو مستيقظ   ويعصى الهوى في ثوبها وهو راقد

"فلم يطعه الوزن، فأتي بقادر مكان مستيقظ لتضمنه معناه ...فقد عصاه في البيت الطباق وأطاعه الجناس، لأنْ بين "قادر" و"راقد" تجنيسُ عكس"[2].

هكذا قرأ أبو العلاء المعري بيت "معجز أحمد" بلذتين: "لذة المنجز مع العروض ولذة المحتمل خارج العروض. فقد كان مع نصين في لحظة واحدة. وقد استُقبلتْ قراءة أبي العلاء بالتسليم والقبول. جتى بدا لابن أبي الإصبع أن يتفحصها من خلال تمرير شريط البدائل الممكنة فوجد أن لا شيء عصى أبا الطيب أو أطاعه. فهناك إمكانية أخرى للقراءة تنطلق من استبدال بديل أبي العلاء أو مقترحه(مستيقظ) ببديل ثان يقوم مقامه و يحل

---

[1] ـــ تحرير التحبير 290.

[2] ـــ نفسه 290. قال بعده: "هذا كلام المعري على هذا البيت، وهذا المعنى من البديع".

الحيز العروضي المتاح بدون مشاكل وهو كلمة "ساهر" أو "ساهد". فـ "يحصل له غرضه من الطباق بالجمع بين ساهر وراقد، ولا يكون عصاه شيء وأطاعه غيره وإنما المتنبي قصد أن يكون في بيته طباق وجناسه، فعدل عن لفظة ساهر وساهد إلى لفظة قادر، لأن القادر ساهر و زيادة ... وما كان فيه طباق وجناس أفضل مما ليس فيه سوى الطباق"[1].

شتان بين النظرة التفاعلية لأبي العلاء المعري الذي يلحظ الأشياء في مفارقاتها في أطرها وخارج محيطها ، في فضاءات متراكبة في هندسة فراغية بكل أبعادها وبين النظرة التراكمية الكمية التي حكمت ابن أبي الإصبع فقد كان ذاك في عوالمه وعيوبه وكان ذاك في سجلاته وإحصاءاته التي تنشد اكبر عدد من صور البديع وفروعه[2].

لا يعني الاختلاف في استراتيجية القراءة إنكار الظاهرة في ذاتها. فقد حاول ابن أبي الإصبع تأسيس المفهوم انطلاقا من معيار. لذلك ربط الطاعة والعصيان المنتجان بديعا بالمساواة والزيادة. "لأنا" نعلم أن أول ما يقصده المتكلم إخراج معناه في لفظ مساو له، إذ هو خير ضروب البلاغة لكونه وسطها...فإذا اضطر الوزن إلى الزيادة على اللفظ أو النقص منه اضطرارا، فقد عصته المساواة وأطاعه غيرها مما يأتي في كلامه من البديع بعد الزيادة والنقص الذي استقام بهما الوزن، بشرط أن يكون عدوله عن المساواة إلى غيرها من البديع اضطرارا لا اختيارا"[3]. ولو كان هذا الاضطرار مجرد ظن ممن ينظر في "ظاهر" الكلام "فيجد فيه ما يوهم أنه زيادة"[4]. ومن هنا اعتبر التتميم عنده داخلا في هذا الباب.

---

[1] ــ تحرير التحبير291.

[2] ــ وقد تبنى ابن حجة في بديعيته موقف ابن أبي الإصبع (خزانة الأدب392/2) .

[3] ــ نفسه 293.

[4] ــ نفسه. يظهر أن المؤلف فتح باب الاختيار في العدول عن المساواة بعد أن نص على الاضطرار لوجود أمثلة من القرآن مما يدخل في هذا الباب. مثل قوله تعالى: " وقل رب احكم بالحق" (الأنبياء112). انظر تعليقه في المصدر نفسه.

الفصل الثالث:

من تبرير المجاز
إلى بيان وجه الإعجاز

(البلاغة والنص المقدس)

تمهيد

يمكن، من الناحية الشكلية، ملاحظة شبه بين الانتقال من تقعيد اللغة (ومعيرتها عامة) إلى البحث في المجاز، وبين الانتقال من البحث في أصول الدين الإسلامي، والنظر فيها نظرا عقليا (أي علم الكلام) إلى البحث في بلاغة النص القرآني، والنص الأدبي عامة.

فهناك في الحالتين انتقال من مجال ومن سؤال لا يتصل بخصوصية النص البليغ وسؤاله الخاص. وهناك في الحالين مرجع واحد هو القرآن الكريم باعتباره نصا عربيا، من جهة، وباعتباره نصا دينيا، وحجة على النبوة، من جهة أخرى.

	الموضوع	المجال	السؤال(الغرض)	الامتداد البلاغي
النحو	النص القرآني	اللغـــــة	المعيـــرة (التقنين)	بلاغي(نصي) (المجاز) غير بلاغي
علم الكلام	الإيمان بالقرآن	الدين	التنويه بالنبوة و الاحتجاج لها (التقديس)	لغـــوي(بلاغي) (الإعجاز) غير لغوي(خارجي)

لقد أحس الباحثون في كلام الله، خلال القرن الثالث الهجري، أن الأسئلة المطروحة لا يمكن أن تجد جوابا كافيا في المعالجة اللغوية مهما بلغت من العمق. وهذا ما عبر عنه الجاحظ بجلاء، وهو من أوائل من ألفوا في نظم القرآن، حيث قال: "ولو كنتَ أعلم الناس باللغة لم ينفعك في باب الدين حتى تكون عالما بالكلام"[1].

---

[1] ـــ الحيوان 660/2. ويُعتبر الجاحظ أقدم من ألفوا في موضوع إعجاز القرآن، ولم يصلنا من كتابه غير نُقول. ولكن يبدو من السياق المعرفي للعصر ومما وصلنا من نقوا من كتابه المفقود وما تطرق إليه في رسائله مما نعرضه لاحقاً أنه خاض في القضايا نفسها التي خاض فيها ابن قتيبة، قضايا التنزيه أولا

وسينمو الإحساس بالحاجة إلى علم الكلام باعتباره أداة حتى تكون علوم اللغة نفسها مفتقرة إليه كافتقار غيرها من علوم التفسير[1].

وعموما فإن علمَ الكلام قد أدى، مثل النحو، إلى البحث في الخصوصية البلاغية للنص القرآني. فساهم بطريقة غير مباشرة في تطور السؤال البلاغي. إذ هو على العموم، كما نعلم، بحث في ذات الله وصفاته، واحتجاجٌ للعقيدة بالنظر العقلي.

غير أنٍ كلام الله يعتبرُ أهم الموضوعات التي خاض فيها المتكلمون، حتى قِيل إن اسمه مشتقٌ من هذا المبحث الدائر حول أسئلةٍ تفصيلية، من مثل:

هل كلامُ الله صفةٌ للذاتِ أم للفعلِ؟

هل كلامُ الله قديمٌ أم حديثٌ؟

هل القرآن دليل على النبوة (أي معجزةٌ) أم لا؟

هذه هي الأسئلةُ الجوهريةُ التي يدور حولها البحثُ الكلامي حول كلام الله، وهي تنتمي إلى السؤال الاعتقادي؛ إلى الخوض في الألوهية والتنزيه عن التشبيه، وما يقتضيه ذلك من انسجام النص القرآني وسمُوه على النصوص البشرية.

لن نخوض في الجوانب الاعتقادية إلا في حدود انعكاسها على الجوانب التطبيقية العملية. فالجوانب التطبيقية هي التي تمخض عنها البحث البلاغي.

يتلخص الجانب التطبيقي من الكلام حول القرآن الكريم في الالتزامين التاليين:

1ــ الدفاع عن النص القرآني ودفعُ الشبهات عنه (التنزيه).

2ــ بيان وجه الإعجاز (المزية).

المحاوَرُ في الحالة الأولى هم المُشكِّكون في الوحيِ، ولذلك لم يتردد ابنُ قتيبة في نعتهم "بالملحدين". ويهمنا أنهم موضوعون بالنسبة للمؤلِّف خارج الدائرة، حتى ولو ادعوا الدخولَ فيها.

والمزية ثانيا. وهذا ما يؤكده الباقلاني بقوله: "وقد صنف الجاحظ في نظم القرآن كتابا لم يزد فيه على ما قاله المتكلمون قبله، ولم يكشف عما يلتبس في أكثر هذا المعنى".(مجاز القرآن.ص.7).

[1] ــ فضل الاعتزال 183.

والمحاوَرُ في الحالة الثانية هم المسلمون القائلون بالإعجاز، المختلفون في وجهه. ولذلك يجري الحوار معهم من داخل النص، ومن المسلمات الإسلامية. وقصارى ما يمكن أن يأخذ بعضُهم على بعض سوءِ الفهم. فهذه هي الدعوى التي سيرفعها الجرجاني ضدهم بإصرار مبتدئا ومستأنفا في كتابه دلائل الإعجاز.

وليست القضيةُ المذهبيةُ حاسمة (معتزلة – أشاعرة) كما يُظن، خاصة قبل القرن الخامس الهجري.

حين نتأملُ مضمون الالتزامين التطبيقيين السابقين نجد أنهما يمثلان مستويين يتدرجان من التبريئ من النقص إلى بيان المزية. وسنخصص لكل مستوى منهما مبحثاً.

المبحث الأول: التبرير: الدفاع عن النص القرآني.

المبحث الثاني: بيان وجه الإعجاز.

ولكل من المبحثين أثر في توجيه البلاغة العربية وإغناء جوانب منها على حساب جوانب أخرى كما سيأتي.

المبحث الأول

التبرير: الدفاع عن النص القرآني

تمهيد:

يرتبط هذا الالتزام ارتباطا وثيقا بمبحث المجاز عند اللغويين. فلئن كان اللغويون يدفعون الحرج، ويخرجون من الاختلاف في القراءات والإعراب والمُلتبس من الدلالات عن طريق الاستئناس بالنص البشري (الشاهد الشعري)، فإن هذا العمل في حد ذاته مشكل بالنسبة للمتكلم الذي يواجه سؤال دلالة الاختلاف على بشرية النص كما زعم المشككون ، حسب ما نقل ابن قتيبة، حيث استشهدوا بقوله تعالى: "ولو كان من عند غير الله لوجدوا فيه اختلافا كثيرا"[1].

فهم لم يجادلوا في جواز وجود الاختلاف والإشكال في النص القرآني، الشيء الذي شُغِل المجازيون بإقامة الحجة عليه **بالتأنيس**، بل اعتمدوا على عملية التأنيس نفسها للقول ببشرية النص.

لقد اجتهد المتكلمون، والإعجازيون منهم خاصة، في رَدِّ هذه الطعون في اتجاهين:

[1] ـ النساء 82.

1 ــ بيان انسجام النص القرآني ما أمكنهم ذلك. فأسفر هذا العمل عن اجتهاد وبحث في إطار انسجام النص، وهو بحث مهم لم يجد، مع الأسف، امتداداً في البلاغة العربية فيما بعد. ويبين هذا المبحث كيف تحولت اجتهادات المجازيين إلى أسئلة كلامية.

2ــ إظهار حكمة ما يبدو من اختلاف أو مفارقات. وفي هذا الإطار طور مبحث المجاز.

يعتبر كتاب تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة أحسنَ تجسيد لهذا المستوى الذي يمثل انتقالاً من المجاز اللغوي إلى التنزيه الكلامي.

أ ــ الأسئلة الكلامية عند ابن قتيبة

خَصَّصَ ابنُ قتيبة حيزاً كبيراً من كتابه(تأويل مشكل القرآن)لاستعراض مطاعن الطاعنين في القرآن، حكاية عنهم، قبل أن يصنفها في موضوعات متميزة، ويتصدى لها بالرد من خلال أربعة أبواب.

يمكن أن نقتضب فقرات من كلامه فيما حكاه عنهم لبيان طبيعة الإشكال.

لقد انطلقوا حسب ما حكاه عنهم ابن قتيبة من القرآن نفسه؛ من قوله تعالى: "ولو كان من عند غير الله لوجدوا فيه اختلافا كثيرا"[1]. وقوله تعالى: "لا يأتِيهِ البَاطِلُ مِنْ بَيْنِ يَدَيْهِ وَلاَ مِنْ خَلْفِهِ"[2]. ثم قالوا: "وجدنا الصحابة، رضي الله عنهم، ومن بعدهم يختلفون في الحرف؛ فابن عباس يقرأ: "وادَّكَرَ بعدَ أَمَهٍ" وغيرُه يقرأ: "بعد أمة"."[3]. وعرض أمثلة كثيرة من اختلاف القراءات والروايات، ثم أوردَ تعليقهم على ذلك وما شاكله بقولهم: "وأنتم تزعمون أن هذا كلَّه كلامُ ربِ العالمين، فأيَّ شيء، بعدَ هذا الاختلاف، تريدون؟ وأيَّ باطل بعد الخطأ واللحن تبتغُون؟"[4].

كما أورد أمثلة لما اعتُبر لحناً، وأخرى لما اعتبر تناقضا، وأمثلةً للحذف والمجاز

---

1 ــ النساء 82.

2 ــ فصلت 42.

3 ــ تأويل مشكل القرآن 19.

4 ــ نفسه 20.

المشْكِلَيْن. ثم حكى تساؤلَهم عن حكمةِ الله من إنزالِ المتشابه.

"وقالوا: ماذا أراد بإنزال المتشابه في القرآن من أراد لعباده الهُدى والبيـــان. وتعلقـــوا بكثير منه **لَطُفَ معناهُ لما فيه من المجاز** لمضمر غير مذكور، أو محذوف مـــن الكـــلام متروك، أو مزيد فيه يوضح معناه حذف الزيادة ، أو مقدم يوضح معناه التأخير. أو مؤخر يوضح معناه التقديم. أو مستعار أو مقلوب. وتكلموا في الكناية والتكرار"[1].

رد ابن قتيبة هذه الاتهامات بطريقتين، مباشرة وغير مباشرة؛ جعل الردود المباشـــــرة في أربعة أبواب، هي:

1 ــ "باب الرد عليهم في أبواب القراءات"[2].

2 ــ "باب ما ادعي على القرآن من اللحن"[3].

3 ــ "باب التناقض والاختلاف"[4].

4 ــ "باب المتشابه"[5].

أما الردودُ غير المباشرة فتأتي في الفصول اللاحقـــــةِ التـــي تتـــاول فيـــها المجـــاز، والاستعارةَ، والمقلوبَ، والحذفَ، والاختصارَ، والتكرارَ، والزيادةَ، والكنايةَ، والتعريـــضَ، ومخالفةَ ظاهرِ اللفظِ معناهُ، "وتأويلَ الحروف التي اُدُّعِيَ على القرآنِ بها الاستحالةُ وفســـادُ النظمِ"، و"اللفظَ الواحدَ للمعاني المختلفةِ"[6].

وقد تم الانتقال من **الأجوبة المباشرة** إلى الأجوبة **غير المباشرة** عبرَ قناة **المُتشابه الـــذي هو نفسُه المشكل حسب عبارة المؤلف في آخر حديثه عن المتشابه:**

"وأصلُ المتشابه أن يُشبه اللفظُ اللفظَ في الظاهر والمعنيانِ مُختلفان.. ومنه أن يقـــال: اشتبهَ علي الأمرُ إذا أشبه غيرَه فلم تكد تفرِّق بينهمـــا.. ثم يقال لكل مـــــا غمـــض ودق

[1] ــ تأويل مشكل القرآن 25. ذكروا من ذلك سورة الرحمن، وتكرار الأنباء والقصص.

[2] ــ نفسه 26.

[3] ــ نفسه 36.

[4] ــ نفسه 46.

[5] ــ نفسه 62.

[6] ــ نفسه.

متشابة، وإن لم تقع الحيرة من جهة الشبه بغيره. ألا ترى أنه قد قيل للحروف المقطعة في أوائل السور: متشابه.

ومثلُ المتشابه المشكلُ وسمي مشكلا لأنه أشْكَلَ، أي دخل في شَكْلِ غـيره، فأشـبهَهُ وشاكلَهُ. وقد يقال لما غمض ــ وإن لم يكن غموضه من هذه الجهة: "مشكلُ".

وقد بينت ما غمَض من معناه لالتباسه بغيره، واستتار المعاني المختلفة تحت لفظـه. وتفسير المشكل الذي ادعي على القرآن فساد النظم فيه، وقدمت قبل ذلك أبواب المجـاز إذ كان أكثرُ غلط المتأولين من جهته"[1].

ولهذا تبدو الأبواب اللاحقة من الكتاب تفصيلا للإشكال الرابع أي المتشابه. ومن ثـم كانت ذات طبيعة لغوية لحل أسئلة كلامية، هي أسئلة الانسجام والتنزيه.

يمكن القول إذن بأن البعد الكلامي في كتاب ابن قتيبة يتجلى في الغرض الذي وُظفـت له القضايا النظمية في القرآن: قضايا اختلاف الإعراب والـدلالات المرجعيـة للصـور المختلفة بالإضافة إلى الحكمة من هذا النظم.

فالقضايا التي أثارها ابن قتيبة ثلاثة أصناف:

1ــ قضايا تتعلق بضبط النص وانسجامه من حيث اختلاف القراءات والإعراب.

2ــ قضيةُ انسجام النص: "ما ادعي من التناقض والاختلاف".

3ــ قضية المتشابه الذي تفرعت عنه فصول تتعلق بالتركيب أو النظم بصفة عامـة: المجاز، والاستعارة، والحذف، والتكرار.

ومن البين أن القضيةَ الأولى قضيةٌ لغوية صرفٌ، طُرحت طرحاً كلاميا: أي باعتبار مـا استُنبط منها من دعوى، وما ترتب على الدعوى من نسق كلامي للجـواب فـي إطـار التنزيه.

والقضية الثانية قضية خِطابية نصية كان من الممكن أن يترتب عنها تنظير في نسـق النص، غيرَ أن النقاش البلاغي حولَها وَقفَ عند حدود الكلام.

---

[1] ــ تأويل مشكل القرآن 74ــ75.

والقضية الثالثةُ هي **قضية الإشكال والغموض في العبارة بسبب تصرف دلالي أو نحوي**. وهذه القضية هي التي استحوذت على أغلب الكِتاب. **وهي التي تُعتبر مساهمة في تشييد صَرحِ البلاغة.**

أما أجوبةُ ابن قتيبة فقد نَحَتْ ثلاثةَ مناحٍ حسب طبيعة الإشكال والاقتراحات العلمية المتاحة في عصره:

1) تهوينُ الإشكال،
2) 2) وبيانُ حكمته،
3) 3) واستكشافُ آلياته.

1ـ **تهوين الإشكال** من زوايا عدة، أهمها:

1.1 ــ الواقع اللغوي العربي بما فيه من لهجات ؛ وقد نزل القرآنُ على سبعة أحرف، فاقتضت الحكمةُ الإلهية "التيسير"، "بأن يَقرئ (الرسول) كلَّ قوم بلغتهم، وما جرت عليه عادتهم"[1].

1. 2ــ الاختلافُ بين النحاة في القضايا المعتبرة خَطأ: "وليست تخلو هذه الحروفُ (يقصد الأمثلةَ المختلَف فيها) من أن تكونَ على مذهب من مذاهب أهل الإعراب فيها أو تكون غَلطا من الكاتِب كما ذكرَت عائشةُ رضي الله عنها"[2]. "فإن كانت من مذاهب النحويين فليس هنا لحن، بإذن الله، وإن كانت خطأً في الكِتابِ، فليس على الله ولا على رسوله (ص) جنايةُ الكاتبِ في الخطِ"[3].

3.1 ــ الكشف عن خطأ تأويل الطاعنين وتوجيه الكلام في وجهة غير التي ذهبوا إليها[4]، ونسبة الكثير مما أَشْكَلَ من النص القرآني إلى خطأ الناسخين ولحن القراء. فهو يرى أن ما يتعلق بالخطأ في الخط "أكثر من أن نستقصيَهُ"، "وكذلك لحن اللاحنين من القراء المتأخرين لا يُجعل حجة على الكتاب"[5].

---

1 ــ تأويل مشكل القرآن 31.

2 ــ نفسه 40.

3 ــ نفسه.

4 ــ نفسه 51.

5 ــ نفسه 41.

2ـ بيانُ الحكمة الإلهية من إيراد "المشكل"

أحسنُ نموذج لذلك تفسيرُه لوجود المتشابِه في القرآن الكريم بكونه حافزاً للإنسانِ على التأمل والعمل، ومجالاً للتفاضل بين المجتهدين: "ولو كان القرآنُ ظاهراً مكشــوفاً حتـى يستوي في معرفته العالمُ والجاهلُ لَبطلَ التفاضلُ بين الناس، وسقطتِ المحنـــةُ، ومــاتتِ الخواطرُ.

ومع الحاجة تقع الفكرةُ والحيلةُ، ومع الكفاية يقع العجزُ والبلادة"

"وكل باب من أبواب العلم من الفقه والحساب والفرائض والنحو فمنهُ ما يَجِلُّ، ومنه ما يَدِقُّ، ليرتقيَ المتعلمُ فيه رتبةً بعد رتبةٍ، حتى يبلغَ منتهاه ويدركَ أقصاه. ولتكـــون للعـــالِم فضيلةُ النظرِ وحسنِ الاستخراج. ولتقعَ المثوبةُ من الله على حُسن العناية"[1]. الخ..

3ـ استكشافُ آليات التراكيبِ وتأنيسُها وتفسيرُها لغويا.

وهنا تجلى جُهدُه البلاغيُّ بشكل أوضحَ تصنيفاً وتفسيراً، حيث حاول بلورة الأوجـــه المجازية الواردة عند اللغويين دون نسق، تحت مفاهيم ومقولات عامة. وهذا ما سنوضحه فيما بعد، لدخوله في صميم هموم هذا البحث.

إن هذا العرض العام للأسئلة والأجوبة التي شغلت ابن قتيبة ووجَّهته يقدمُ دليلاً آخرَ جليا على المُنطلق الذي اعتمدناه في هذه الدراسة، أي انبثاقُ الســؤال البلاغـي عــن همومٍ أخرى غيرِ بلاغية قادتها طبيعة الموضوع (أي النص الخاص) إلى الخوض فـــي القضايا البلاغية.

إن كتابَ تأويل مشكل القرآن قد حدد هدفه ومنطلقه منذ الوهلة الأولى بنص صريح:

"وقد اعترض كتاب الله بالطعن مُلحدون، ولَغوا فيه وهجروا، واتبعوا "ما تشابه منـــه ابتغاء الفتنة، وابتغاء تأويله". بأفهامٍ كليلة، وأبصار عليلة، ونظرٍ مَدْخُولٍ. فحرفوا الكـــلام عن مواضعه، وعدلوه عن سبله. قد قضوا عليه بالتناقض والاستحالة في اللغـــة وفســادَ النظم والاختلافِ. وأَدْلوا في ذلك بعلل ربما أمالت الضعيـــفَ الغُمْـــرَ، والحـــدث الغِـــرَ.

---

[1] ـ تأويل مشكل القرآن 62.

واعترضت بالشُّبهة في القلوب، وقدحت بالشكوك في الصدور.. فأحببتُ أن أنضحَ عن كتاب الله"[1].

ب ــ المجاز اللغوي والمجاز "الكلامي"

لقد كان ابن قتيبة بين تيارين لم ينفصلا بعد؛ تيار البحث المجازي اللغوي في النص القرآني الذي شرعه أبو عبيدة، فبسط ظلاله على من جاء بعده، وتيار الأسئلة الكلامية التي هيمنت في عصره (القرن الثالث). لذلك سنجد في كتابه استمراراً لمفهوم المجاز عند أبي عبيدة من جهة، وطرحا جديدا لمجاز جديد هو المجازُ الكلامي الأصولي، المجاز المقابل للحقيقة. بل سنجد عنده ألفاظا تحيل على المستوى الثاني (الإعجاز بالمزية البلاغية) دون الخوض فيه.

1ــ امتداد المجاز اللغوي في "المشكل" الكلامي.

حاول ابن قتيبة، بعملية أكثر تحديدا، احتواء مجموع **الأوجه المجازية** الواردة عند أبي عبيدة، ناصا على أن **المجازات هي "طرق القول ومآخذه"** قال:

"وللعرب المجازات في الكلام، ومعناها طرق القول ومآخذه. ففيها:

1 ــ الاستعارة،
2 ــ والتمثيل،
3 ــ والقلب،
4 ــ والتقديم،
5 ــ والتأخير،
6 ــ والحذف،
7 ــ والتكرار،
8 ــ والإخفاء،
9 ــ والإظهار،
10 ــ والتعريض،
11 ــ والإفصاح،
12 ــ والكناية
13 ــ والإيضاح،

14ــ ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، والجميع خطاب الواحد. والواحد والجميع خطاب الاثنين،

---

[1] ــ تأويل مشكل القرآن17.

15 ـ والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص.

مع أشياءٍ كثيرةٍ ستراها في أبواب المجاز، إن شاء الله تعالى"[1].

من أهمّ ما يمكن تمييزُه من هذه "الأشياء الكثيرة" التي وعد بها ابن قتيبة ما ينضوي تحت العناوين التالية:

1 ـ "باب اللفظ الواحد للمعاني المختلفة"[2].

2 ـ "باب دخول بعض حروف الصفات مكان بعضها"[3].

3 ـ "وجوه القراءات"[4].

4 ـ اختلاف أوجه الإعراب[5].

5 ـ "مخالفةُ ظاهر اللفظ معناهُ"[6].

6 ـ المتشابهُ[7].

وبمقارنة هذه الأوجه والطرق المجازية عند ابن قتيبة مع ما تقدم عند أبي عبيدة نلاحظ ما يلي:

2 ـ تخلّى ابن قتيبة عن بعض القضايا النحوية، أو أدمجها بالأحرى في إشكالات عامة، مثل قضية اختلاف الضمائر بين المفرد والمثنى والجمع، عند أبي عبيدة، التي أدخلها في باب "**مخالفة ظاهر اللفظ معناه**". كما أدخل في هذا الباب خروج الاستفهام إلى التقرير، وأسلوب السخرية والتعجب. وكان هذا التقليصُ اللغويُّ الصرف إجراء مهما لصالح الأسئلة البلاغية الجُملية والنصية.

---

1 ـ تأويل مشكل القرآن 15 ـ 16.

2 ـ نفسه 342 ـ 426.

3 ـ نفسه 426 ـ 432.

4 ـ نفسه 26 ـ 35.

5 ـ نفسه 20.

6 ـ نفسه 215. 113. 114. 115.

7 ـ نفسه 62.

2 ــ انتقل ابنّ قتيبة إلى مستوى من التجريد أعلى من ذلك الذي أتيح لأبي عبيدة. إذ لم يقف عند الخطوة المذكورة أعلاه؛ أي تسمية مجموعة من طرق القول وإحصائها، بل تعداه إلى فتح أبواب خاصة بمجموعات من الصور الأساسية. وهذه الأبواب هي:

1ــ "باب القول بالمجاز" (بمعناه الخاص).

2ــ "باب الاستعارة".

3ــ "باب المقلوب".

4ــ باب الحذف والاختصار.

5ــ باب تكرار الكلام والزيادة فيه.

6ــ باب الكناية والتعريض.

7ــ باب مخالفة ظاهر اللفظ معناه.

من المناسب هنا ملاحظة التراتبية في المسار التصاعدي للوعي المنهاجي بالظاهرة البلاغية، إذ تم الانتقال من مجرد ملاحظة الإشكال كما عند أبي عبيدة والفراء، إلى ملاحظة الإشكال وإعطائه اسماً نسقيا (المجاز) وأسماءَ تفصيلية، كالقيام بعمل اختزالي ضمن مقولات كبرى.

كانت عملية الملاحظة، كما رأينا، مصحوبة عفويا بعملية استقرائية، إذ يُوردُ على الصيغة المرصودة مَجموعَ الأمثلة التي تشترك معها، سواء من المتن القرآني أو من التراث الشعري العربي. إن فكرة تفسير التوسع القرآني بنظيره في الشعر يشكل خطوة علمية ثانية، بعد خطوة الملاحظة في ضوء المعيار. ثم تتلو ذلك عملية إلحاق المتناظرات بعضها ببعض. **وهذا يستدعي مباشرة تسمية الصفة المشتركة المنتزعة من مجموع الأمثلة، أي وضع بداية العلم وأساسِه.**

لقد أنجزت هذه الخطوة كلُّها خلال هذه المرحلة، وفي هذا السياق اللغوي الكلامي. وبقي سؤال الهوية إلى مرحلة لاحقة.

2 ــ المجاز في مفهومه الخاص

بعد المقدمة التي تحدث فيها ابن قتيبة عن المجازات، وعددها باعتبارها طرق القول ومآخذَه، وبعدَ الرد على المطاعن الموجهة إلى القرآن فتح بابا للمجاز إلى جانب صور

بلاغية أخرى، كما سبق، تحدث فيه عن المجاز في معناه الضيق الذي يقابل الحقيقة، أي في المفهوم الذي يهم المتكلمين في طبيعة القول الإلهي. ولذلك عرض لأوجه الخلاف بين الظاهرية والمؤولة دون أن يرى حاجة لتعريفٍ جديد للمجاز. وهذه مفاصل كلامه في هذا الصدد:

1 ـ "وأما المجاز فمن جهته غلط كثير من الناس في التأويل، وتشعبت بهم الطرق، واختلفت النحل، فالنصارى تذهب في قول المسيح عليه السلام في الإنجيل: "أدعو أبي، وأذهب إلى أبي"، وأشباه هذه إلى أبُوة الولادة"[1].

2 ـ "وذهب قوم، في قول الله وكلامه، إلى أنه ليس قَولاً ولا كلاماً على الحقيقة، وإنما هو إيجادٌ للمعاني. وصرفوه في كثير من القرآن إلى المجاز"[2].

"وبمثل هذا النظر أنكروا عذابَ القبر، ومساءلةَ الملكين، وحياةَ الشهداءِ عند ربِّهم يرزقون. وأنكروا إصابةَ العين، ونفعَ الرُّقَى والعُوَذِ، وعزيفَ الجَانِّ"[3].

3 ـ "وأما الطاعنون على القرآن بالمجازِ فإنهم زعموا أنه كَذب، لأن الجِدار لا يريد، والقريةَ لا تسأل"[4].

لقد دخل ابنُ قتيبة هنا في إشكالية غير إشكالية ملاءمة النص للغة العربية وتقاليدها. إن السؤال هنا هو سؤالُ ملاءمة النص للذاتِ الإلهية؛ السؤال الذي دار حول طبيعة النص القرآني: هل هو نص قديمٌ، أم نص حديث؟

ولذلك فإن الأمثلة التي أوردها في هذه المناقشات هي أمثلةُ "نَقْلِ" اللفظ لملاءمةٍ أو مشابهةٍ. وقد حاول أن يشرح أوجه النقل وضرورتَه معلقا على مجموعة من الأمثلة منها:

"قال المسيحُ للماء: "هذا أبي"، وللخبز: "هذا أُمّي". لأن قِوام الأبدان بهما، وبقاءَ الروح عليهما. فهما كالأبوين منهما النشأةُ، وبحضانتهما النماءُ. وكانت العربُ تسمّي

---

[1] ـ تأويل مشكل القرآن 76.

[2] ـ نفسه 78.

[3] ـ نفسه 85.

[4] ـ نفسه 99.

الأرضَ أمّاً، لأنها مبدأ الخلق، وإليها مرجعُهم. ومنها أقواتُهم، وفيها كفايتُهم"[1].

وهو إذ يقبل مثل هذه التأويلات، ويجتهد في **التخريجات البلاغية**، يتحفظ في المبالغـة في التأويل. فلا يرى عَجبا في نطق السماء والأرض، "واللهُ، تعالى، يُنطق الجلودَ والأيدي والأرجلَ"[2]. وذلك خشيةً منه أن ينال المجاز بعض الاعتقاداتِ مثل "عذاب القبر، ومسـاءلة الملكين، وحياة الشهداء". ومخاوفه صريحةٌ في قوله: "وأخشى أن يكون مُعتقدُ هذا، والقائلُ به يُرَقِّقُ عَن صَبوحٍ، ويُسِرُّ حَسْوا في ارتغاء"[3].

ومن هذا الموقف السني الوسطي يَرُدُّ على منكري المجاز: "إذ لو كان المجازُ كذباً، وكـلُّ فعلٍ ينسب إلى غيرِ الحيوان باطلاً، كان أكثرُ كلامنا فاسداً. لأنا نقول: "نبت البقلُ، وطالت الشجرةُ، وأينعت الثمرةُ، وأقام الجبلُ، ورخص السعرُ"[4].

هكذا يتحدث ابن قتيبة من موقع وَسَطٍ بين التأويل المتطرف و بين التشدد في الأخـذ بالظاهر دون تمييز (عند الظاهرية). فمن هذا الموقع تبين بعمق ما يثيره القول الجـازم المغالي بأحدهما من مشاكل عقائدية تتصل بذات الله وصفاته. بل لم يمنعه انتسابه المذهبي من تَخْطيئ المتشددين في تضييق المجال الاستعاري من أهل السنة أنفسهم، إذ قال بصريح اللفظ: "وكان بعضُ أهلِ السُنّة يأخذُ على الشعراءِ أشياءَ من هذا الفن (أي فن الاسـتعارة)، وينسبهم فيه إلى الإفراطِ، وتجاوزِ المقدار. وما أرى ذلك إلا جائزاً حَسَنَاً، على ما بيناهُ في مذاهبِهم"[5].

والذي يَهمُّنا نحنُ، في المقام الأولِ، هو تخصيص المجاز وحصره في النقل الدلالـي القائم على المشابهة بوجه خاص، المشابهة القائمة على تداخل عالم الإنسان وعالم الحيوان والجماد. وهذا هو المجال الذي ستتخصص فيه الاستعارة فيما بعد.

---

[1] ــ تأويل مشكل القرآن 76.

[2] ــ نفسه. 83.

[3] ــ نفسه 89. في اللسان(صبح): "وفي المثل: أعَنْ صَبُوحٍ تُرَقِّقُ؟ يضرب مثلا لمن يُجمجم ولا يصـرح". "والصَّبُوح من اللبن ما حلب بالغداة". وفيه: (رغا): "يُسِرُّ حَسْواً فِي ارْتِغَاءٍ: ..يُظهر أمرا وهو يريد غيره".

[4] ــ تأويل مشكل القرآن 99.

[5] ــ نفسه 131.

هذا في حين نلاحظ أن الاستعارة ـــ التي حددها المؤلف في البــــاب اللاحـــق لبـــاب المجازـــ تبدو أكثر اتساعا حيث تشمل علاقة المشابهة والملابسة بشكل صريـــــح. وهـــذا نص قوله: "فالعرب تستعيرُ الكلمةَ فتضعُها مكانَ الكلمةِ إذا كان المُسمَّى بها بِسَـــبب مـــن الأُخرَى أو مجاوراً أو مُشــــاكلا، فيقولـــون للنبـــات: نَـــوْءٌ لأنــــه يكـــون عـــن النَّـــوءِ عندهم...ويقولون للمطر سَماءً، لأنه من السماء ينزلُ...فيقال مازلنا نطأُ الســـــماءَ حتـــى أتيناكُم... ويقولون ضحكتِ الأرضُ إذا أنبتتْ. لأنها تبدئ عن حسن النبات، وتنفتقُ عــــن الزهر، كما يَفْتَرُّ الضاحك عن الثغر.. ويقولون لَقِيتُ من فلانٍ عَـــرقَ القربـــةِ، أي شـــدةً ومشقةً.. ومثل هذا في كلام العربِ كثيرٌ.."[1].

هكذا وصلت أسئلة التنزيه بعلماء الكلام إلى رصد صور التغيـــير الدلالـــي وتجريـــد مفاهيمها وتسميتها وتعريفها وتفسير فاعليتها. ويمكن القارئ الآن الرجوعُ إلى مقدمة "علـم البيان" عند السكاكي لمقارنتها بهذه الفقرة من تأويل مشكل القرآن[2].

توسيع الدائـرة

نصوص للجاحظ
حول التنزيه والمزية *

للجاحظ، كما هو معلوم، كتاب بعنوان: نظم القرآن. وقد يكون من المغري، كما وقـــع عند كثير من الباحثين، اعتبارُ هذا الكتاب أحد أقدم الكتب التي نظرت في الإعجاز البلاغي للقرآن، إن لم يكن أقدمها على الإطلاق، ولكن المرحلة مبكرة فيما يبدو لتوقُّع نظرٍ خالص في الموضوع من هذه الزاوية. بل المتوقع أن ينظر الجاحظ في بعـــض مـــا نظـــر فيـــه اللغويون والمتكلمون في هذه المرحلة على نحو ما رأينا عند أبي عبيـــــدة وابـــن قتيبـــة. نفترض أن كتاب الجاحظ أو، على الأقل، أفكارَه العامةَ كانت حاضرة عند ابن قتيبة فـــي

1 ـــ تأويل مشكل القرآن 102 ـــ 103.

2 ـــ مفتاح العلوم والصفحة 330 بالتحديد.

تأويل مشكل القرآن، ومعتمدة فيه. نقول هذا ونحن نتذكـــر الملابســـات الموقعيـــة بيـــن الرجلين، من جهة، وبين علماء المذهبين المعتزلي والسني المستنير من جهة ثانية: الأخـــذ والمجادلة.

ذكر الجاحظ في مؤلَّفه: رسالةٌ في خلق القرآن، بعضَ ما أنجزه في كتابه: نظم القرآن، فقال:

"فكتبتُ لك كتابا أجهدتُ فيه نفسي، وبلغتُ منه أقصى ما يمكن مثلي في الاحتجـــاج للقرآن، والرّد على كل طعان: فلم أدع فيه مسألة لرافضي، ولا لحديثي، ولا لحشـــوي، ولا لكافر مُباد، ولا لمنافق مقموع، ولا لأصحاب النظام، ولمن نجم بعد النظـــام ممـــن يزعم أن القرآن خلق، وليس تأليفه بحجة، وأنه تنزيل، وليس ببرهان ولا دلالة"[1].

ينطوي النص على قضيتين: أولاهما: الرد على المطـــاعن الموجهـــة إلـــى القـــرآن: **التنزيه**، والثانية: الرد على من جحد الإعجاز البلاغي للقرآن: **إعجاز القرآن**.

أ ــ التنزيه: الرد على الخصوم

يواجه الجاحظ في المستويين من معركته الكلامية في الدفاع عن الخطـــاب القرآنـــي ثلاث طوائف:

1 ــ الخصوم المنازعون في المبدأ الديني من نصارى ويهود ومجوس وصابئة...الخ

2 ــ الخصوم المذهبيون (خصوم المعتزلة) المنازعون في المنهج وهم من المســـلمين الخاملين الذين يقدمون بمعاداتهم للعقل والاجتهاد سلاحا للخصوم المَبدأيين.

3 ــ طائفة من أهل المذهب خرجت عن أصوله وقالت بما يشكك في الإعجاز البلاغي للقرآن.

يمكن التعرفُ على المجملِ في هذا النص من خلال نصوصٍ أخـــرى نأخذهـــا مـــن رسائله:

---

[1] ــ خلق القرآن". رسائل الجاحظ.287/1.

1 ـ اتباع المتشابه من طرف النصارى:

"على أن هذه الأمة لم تبتل باليهود والمجوس ولا الصابئين كما ابتليت بالنصارى. وذلك أنهم يتبعون المتناقض من أحاديثنا والضعيف بالإسناد من رواياتنا، والمتشابه من آي كتابنا، ثم يخلون بضعفائنا، ويسألون عنها عوامنا، مع ما قد يعلمون من مسائل الملحدين والزنادقة والملاعين... ويشغبون على القوي، ويلبسون على الضعيف"[1].

2 ـ المقلدون من المسلمين

عرض الجاحظ لدعوى الرافضين للقول بخلق القرآن وادعاءهم أن العامة وأهل الحديث معهم في مقابلة المتكلمين القائلين بخلق القرآن، ثم قال:

"وأصحابُ الحديث والعوامُّ هم الذين يقلِّدون ولا يحصِّلون ولا يتخيرون، والتقليد مرغوب عنه في حجة العقل، منهي عنه في القرآن... والذين سموهم أصحاب أهواء هم المتكلمون والمصلحون والمستصلحون والمميزون... قد عكسوا الأمور كما ترى، ونقضوا العادات. وذلك أنا لا نشك أن من نظر وبحث وقابل ووازن أحق بالتبين وأولى بالحجة"[2].

3 ـ انحراف أهل المذهب:

3. 1 ـ "ولولا ما اعتللت علينا به من اعتراض الرافضة، واحتجاج القوم علينا بمذهب معمر، وأبي كلدة وعبد الحميد وثمامة، وكل من زعم أن أفعال الطبيعة مخلوقة على المجاز دون الحقيقة، وأن متكلمي الحشوية والنابتة قد صار لهم بمناظرة أصحابنا وبقراءة كتبنا بعض الفطنة لما كتبتُ لك، رغبةً بك عن أقدارهم، وصونا بالحكمة عن أعثارهم، وإنما يكتب عن الخصوم والأكفاء"[3].

---

[1] ـ الرد على النصارى. رسائل الجاحظ.321/1.

[2] ـ خلق القرآن. رسائل الجاحظ.298/1. يبدو من ألفاظ الجاحظ مثل "النابتة" و"الحشوية" وغيرهما أنه كان يقصد أصحاب الرواية، فابن قتيبة يذكر في تأويل مختلف الحديث، أن أهل الحديث يلقَّبونَ أيضا بتلك الألقاب:"وقد لقبوهم بالحشوية والنابتة والمجبرة" (تأويل مختلف الحديث، ص 96)

[3] ـ خلق القرآن. رسائل الجاحظ. 289/1. معمر بن عباد السلمي: صاحب فرقة من المعتزلة. ثمامة بن أشرس معتزلي بصري.

3. 2 ـ "وقلت: زعموا أنه يلزمك أن تزعم أن القرآن ليس مخلوقاً إلا على المجـاز، كما ألزمَ ذلك نفسَه معمرُ وأبو كلدة وعبد الحميد وثمامة، وكل من ذهب مذهبـهم وقـاس قياسهم [...] اعلم أن القوم يلزمهم ما ألزموا أنفسهم، وليس ذلك إلا لعجزهم عن التخلـص بحقهم، وإلا لذهاب قواعد قولهم، وفروع أصولهم، فليس لك أن تضيف العجز الذي كـان منهم إلى أصل مقالتهم [...] فَلَرُب قولٍ شريفِ الحسب، جيدِ المركب [...] قد ضيعه أهلُه، وهجّنه المفترون عليه، فألزموه ما لا يلزمه، وأضافوا إليه ما لا يجوز عليه"[1].

ب ـ الإعجاز البلاغي

1 ـ ثبوت التحدي ببلاغة القرآن

1. 1 ـ تحدث الجاحظُ عن معجزة موسى وعيسى فلاحظ أن الأولى كانت أعجـب الأمور عند قوم فرعون(السحر)، والثانية كانت من نوع ما برع فيه النـاس فـي عـهد عيسى(الطب)، ثم قال: "وكذلك دهرُ محمد (ص) كان أغلبَ الأمور عليهم وأحسنَها عندهم وأجلّها في صدورهم حسنُ البيان، ونظمُ ضروب الكلام، مع علمهم له، وانفرادِهم به.

فحين استحكمت لفهمهم، وشاعت البلاغة فيهم، وكـثر شـعراؤهم، وفـاق النـاس خطباؤهم، بعثه الله عز وجل فتحداهم بما كانوا لا يشُكُّون أنهم يقدرون على أكثر منه"[2].

1. 2 ـ "لا يجوز" أن يكون العربُ أصحابَ بيان، "والكلامُ كلامُهم"، "جاشـت بـه صدورهم"، "حتى قالوا في الحيات، والعقارب، والذباب، والكلاب، والخنافس، والجعـلان، والحمير، والحمام..". "ولهم بعد أصناف النظـم، ودروب التـأليف، كـالقصيد والرجـز والمزدوج والمجانس والأسجاع والمنثور". وأن يكونوا "قد هجوا (الرسول) من كل جانب، وهاجَى أصحابُه شعراءَهم، ونازعوا خطباءَهم.." ... " وهم أثبت الناس حقداً"...[إلى آخـر هذه المقدّمات]...

"ثم لا يعارضه معارض، ولا يتكلف ذلك خطيبٌ ولا شاعر".

---

1 ـ خلق القرآن. رسائل الجاحظ 289/1.

2 ـ حجج النبوة. رسائل الجاحظ 279/1.

"وهل يُذعن الأعرابُ وأصحاب الجاهلية للتقريع بالعجز والتوقيف على النقص، ثم لا يبذلون مجهودهم ولا يخرجون مكنونهم، وهم أشد خلق الله عز وجل أنفةً .. **والناس موكلون بالخطابات، مولعون بالبلاغات**"[1].

2 ــ وجه الإعجاز البلاغي: النظم

قال محددا طبيعة البلاغة القرآنية المعجزة: "إن رجلا من العرب لو قرأ على رجل من خطبائهم وبلغائهم سورة واحدة طويلة أو قصيرة لتبين له في **نظامها ومخرجها، وفي لفظها وطبعها** أنه عاجز عن مثلها، ولو تحدى بها أبلغ العرب لظهر عجزه عنها. **وليس ذلك في الحرف والحرفين والكلمة والكلمتين.**

ألا ترى أن الناس قد يتهيأ في طبائعهم، ويجري على ألسنتهم أن يقول رجل منهم: الحمد لله، و إنا لله، وعلى الله توكلنا، وربنا الله، وحسبنا الله ونعم الوكيل، وهذا كله في القرآن، غير أنه متفرق غير مجتمع، **ولو أراد أنطقُ الناس أن يؤلف من هذا الضرب سورة واحدة طويلة أو قصيرة على نظم القرآن وطبعه، وتأليفه ومخرجه، لما قدر عليه، ولو استعان بجميع قحطان، ومَعَدّ بن عدنان**"[2].

ويتجه التفكير في النظم القرآني عند الجاحظ (فضلا عن قضايا البيان العامة)، في اتجاهين كبيرين:

2. 1 ــ **التركيب النحوي والدلالي** الذي يستوعب مادة "المعاني" و"البيان" عند السكاكي.

وهذا ما فهمه مثلا أحمد جمال العمري في كتابه: المباحث البلاغية في ضوء الإعجاز القرآني، حين قال، تحت عنوان "نظم القرآن" ،مضمنا كلام الجاحظ في الحيوان: "فقد أراد الجاحظ في كتابه هذا (أي نظم القرآن) عرض مجموعة من الآيات القرآنية وتحليلها وتذليلها لمعرفة "**فضل الإيجاز والحذف، وفرق ما بين الزوائد والفضول والاستعارات**". وهو يقصد من ذلك معرفة فضل هذه العناصر، وقيمتها البلاغية"[3].

2. 2 ــ المعجم والمقام، قال في ذلك:

---

[1] ــ حجج النبوة. رسائل الجاحظ 273/1، 274، 275. وذكر أنهم ما كانوا ليضحوا كل التضحيات الخطيرة في محاربة الإسلام وهم يستطيعون الطعن في معجزته، وهذه هي الأفكار نفسها التي أوردها الجرجاني في الرسالة الشافية.

[2] ــ حجج النبوة. رسائل الجاحظ 229/1. وفي الحيوان90/4: "وفي كتابنا الذي يدلنا على أنه صدق؛ نظمه البديع، الذي لا يقدر على مثله العباد، مع ما سوى ذلك من الدلائل التي جاء بها من جاء به".انظر أحمد جمال العمري ص95.

[3] ــ المباحث البلاغية.93. والنص المضمن من الحيوان 76/3 هارون.

"وقد يستخف الناس ألفاظاً ويستعملونها وغيرها أحق بذلك منها. ألا ترى الله تبارك وتعالى لم يذكر في القرآن الجوع إلا في موضع العقاب أو في موضع الفقر المدقع والعجز الظاهر. والناس لا يذكرون السغب ويذكرون الجوع في حال القدرة والسلامة، وكذلك المطر، لأنك لا تجد القرآن يلفظ به إلا في موضع الانتقام. والعامة وأكثر الخاصة لا يفصلون بين ذكر المطر وبين ذكر الغيث. ولفظ القرآن الذي عليه نزل أنه إذا ذكر الأبصار لم يقل الأسماع. وإذا ذكر سبع سماوات لم يقل الأرَضين.. ألا ترى أنه لا يجمع الأرض على أرَضين ولا السمع أسماعاً، والجاري على أفواه العامة غير ذلك. لا يفقدون من الألفاظ ما هو أحق بالذكر وأولى بالاستعمال. وقد زعم بعض القراء أنه لم يجد ذكر النكاح في القرآن إلا في موضع التزويج"[1].

ج ــ التخريج البلاغي

1 ــ نماذج

* قال في الرد على من ادعى خطأ قوله تعالى: "فإذا هي حية تسعى" : "وفي هذا الذي جهلتموه ضروب من الجواب، أما وجه منه، فهو قول القائل، وقول الشاعر:

ما هو إلا كأنه حيةٌ   وكأن مشيتَه مشيةُ حية

يصفون ذلك، ويذكرون عنده مشية الأيم والحباب وذكور الحيات، ومن جعل للحيات مشياً من الشعراء أكثر من أن نقف عليهم، ولو كانوا لا يسمون انسيابها وانسياحها مشيا وسعيا. لكان ذلك مما يجوز على التشبيه والبدل، وإن قام الشيء مقام الشيء أو مقام صاحبه، فإن من عادة العرب أن تشبه به في حالات كثيرة. وقال الله تعالى : "هذا نُزُلُهم يوم الدّين" ، والعذاب الأكبر لا يكون نزُلا، ولكنه أجراه مُجرى كلامهم كقول حاتم حين أمروه بفصل البعير وطعنه في سنامه، و قال: "هذا فصده"[2].

* و ردّ على اليهود في طعنهم على قوله تعالى: "من ذا الذي يُقرضِ الله قَرضاً حسنا فيضاعفُه له"(243/2)، إذ قالوا: "ما استقرض منا إلا لفقره!" قال الجاحظ: "ومجاز الآية في

---

1 ــ البيان والتبيين 20/1.

2 ــ الحيوان 273/4. (نقله أحمد جمال العمري في المباحث البلاغية 94). انظر هناك (278/4) رده على الطاعنين في قوله تعالى: "اُتل عليهم نبأ الذي آتيناه آياتنا فانسلخ منها.." (الآية 175/7).

اللغة واضح، وتأويلها بين. وذلك أن الرجل منهم كان يقرض صاحبه لإرفاقه، ليعود لـــه من أصل ماله اليسير من ربحه"[1].

و أورد عبارات مما ادعاه أهل الكتاب على التوراة والإنجيل والزبور مثل: "أن الله قال: "إسرائيل بكري"، ". "وأن المسيح قال في الإنجيل: "أنا أذهب إلى أبـــي وأبيكـــم، وإلـــهي وإلهكم" ..الخ، ثم علق عليها بقوله:

"وسببُ هذا التأويل كله العِيُ والتقليد واعتقادُ التشبيه[...] في أمور عجيبة ومذاهب شنيعة، يدل على سوء عبادة اليهود، وسوء تأويل أصحاب الكتب، وجهلِــهم مجـــازاتِ الكلام، وتصاريفَ اللغات"[2].

2 ــ تفسير عجز الطاعنين في بلاغة القرآن

قلنا إن القوم إنما أوتوا من قلة المعرفة بوجوه الكلام، ومن **سوء الترجمة** مع **الحكـــم بما يسبق إلى القلوب**. ولعمري لو كانت لهم عقول المسلمين ومعرفتهم **بما يجـــوز فـــي كلام العرب**، وما يجوز على الله، مع فصاحتهم بالعبرانية، لوجدوا لذلك الكلام **تأويلا حسنا ومخرجا سهلا، ووجها قريبا ...**

"وأنت تعلم أن اليهود لو أخذوا القرآن فترجموه بالعبرانية لأخرجوه من معانيه ولحولوه عن وجوهه. وما ظنك بهم إذا ترجموا: " فلما آسفونا انتقمنا منهم"، و"لتصنعَ على عينـــي" و"السماوات مطويات بيمينه" و"على العرش استوى"...

"وقد يُعلمُ أن مفسري كتابنا وأصحاب التأويل منا أحسن معرفة، وأعلم بوجوه الكـــلام من اليهود ومتأوِّلي الكتب، ونحن قد نجد في تفسيرهم ما لا يجوز على الله في صفتـــه ولا عند المتكلمين في مقاييسهم، ولا عند النحويين في عربيتهم، فما ظنك باليهود مع غباوتـــهم وغيهم، وقلة نظرهم وتقليدهم؟"[3]

[1] ــ الرد على النصارى 344/1.

[2] ــ الرد على النصارى. رسائل الجاحظ 330/1.

[3] ــ نفسه 334/1 –337. والآيات الواردة في النص هي: 55/43. 39/20. 64/39. 4/20.

المبحث الثاني

بيان وجه الإعجاز

1 ـ وجه التحدي

في القرن الرابع الهجري بدأ دارسو النص القرآني يحسون بضـــرورة التوجـــه نحـــو الخصوصية الذاتية للنص القرآني باعتباره دليلاً على النبوة والوحدانية[1]، والخـــروج مـــن دائرة الخصوصية اللغوية والمنطقية التي أوغل فيها علماء اللغة والمتكلمون. وقـــد عـــبر الباقلاني عن هذا الانشغال بشكل واضح ومباشر فقال:

"وقد كان يجوز ممن عمل الكتبَ النافعةَ في معاني القرآن، وتكلم في فوائدِه من أهل صنعة العربية وغيرهم من أهل صنعةِ الكلام، أن يبسطوا القول في الإبانة عن وجه معجزتـــه، والدلالة على مكانه. فهو أحقُّ بكثير مما صنفوا فيه من القول في الجزء والطفرة، ودقيـــق الكلام في الأعراضِ، وكثير من بديع الإعرابِ، وغامض النحو، فالحاجة إلى هذا أمـــسُّ، والاشتغالُ به أوجبُ"[2].

---

[1] ـ استدلَّ الباقلاني على إمكان إثبات وحدانية الله تعالى بالإعجاز البلاغي بقولـــه تعـــالى: "أم يقولـــون: افتراه، قل فأْتوا بعشر سور مثله مفتريات، وَادْعُوا من استطعتم من دون الله إن كنتم صـــادقين. فـــإن لـــم يستجيبوا لكم، فاعلموا أنما أنزل بعلم الله، وأن لا إله إلا هو. فهل أنتم مسلمون؟". (سورة هـــود 13ـ14). قال الباقلاني: "فجعلَ عجزَهم عن الإتيان بمثلِه دليلا على أنه منه. ودليلا على وحدانيته.. وذلك عندنا يـــدل على بطلان قول من زعم أنه لا يُمكنُ أن تُعلم بالقرآنِ الوحدانيةُ.. فقلنا إذا ثبت بما بينـــاه إعجـــازُه، وأن الخلقَ لا يقدرون عليه ثبت أن الذي أتى به غيرُهم.." (إعجاز القرآن 23).

[2] ـ إعجاز القرآن 6.

من الأكيد أن هذا السؤالَ التاريخي الفعَّالَ في نحت مجرى البحث الإعجازي هو تتويجٌ وتأطيرٌ لجهود تطبيقية في هذا المجال، نجد أصداءها عند الباقلاني نفسه حيث عرض مَنحَيَيْن في الاتجاه اللغوي البلاغي للإعجاز: أحدُهما يردُّ الإعجازَ إلى أوجه البلاغة المدعوة بَديعاً، والآخر ينتقي منها عشر صور...الخ، كما سيأتي. أما العملُ الأولُ في الحديث عن نظمِ القرآن المنسوبُ للجاحظِ فالغالبُ أنه لا يخرجُ عما قدمناه من حديث عن النظم واختيار الألفاظ المناسبة للأغراض، والله أعلم.

ولذلك فهو إذ يتمنى أن يسلك البحث في الإعجاز مَنحًى بلاغيا لا يوقِفُ المنحيين الآخرين، المنحَى الكلاميَّ الخالصَ الذي عمّقهُ وفلسفه القاضي عبدُ الجبار المعتزلي بالبحث والمناظرة في أصول المعرفة وشروطها وحُجِّيّة القرآن، والمنحى اللغوي الإعرابي للقرآن الذي استمر، هو الآخر، ضمن أعمال كثيرة يضيق عنها هذا السياق.

الذي يهمنا في هذا المجال هو أن البحث في إعجاز القرآن بلاغيا صارَ منحىً قائمَ الذات يُفتتح الحديثُ فيه، في الغالب، بديباجة تذكر بالأوجه الإعجازية الأخرى المقبول منها والمرفوض، كما نجد عند علماء القرن الرابع [الرماني (ت.386هـ) والخطابي (ت.388هـ) والباقلاني (ت.403هـ)] أو يفرد الحديث العامُّ في الإعجاز بعمل مستقل كما فعل الجرجاني في القرن الخامس، حيث خص السؤال الإعجازي العام ببحث مستقل: الرسالة الشافية، نحا فيه مَنحىً كلاميا خالصا شبيهاً بمنحى القاضي عبد الجبار، ثم عالج قضية الإعجاز البلاغي معالجة خاصة في عمل مستقل في الدلائلِ مباشرةً و الأسرارِ ضمنيّ.

إن دعوة الباقلاني إلى التوجه إلى بيان وجه إعجاز القرآن هي نتيجة التسليم بهذا الإعجاز بعد نقاش طويل في القرنين الثاني والثالث خاصة، دون الوصول إلى بيان وجهه، وهذا ما عبَّر عنه أبو سليمان الخطابي في رسالته في إعجاز القرآن: "قد أكثر الناس الكلام في هذا الباب قديما وحديثا، وذهبوا فيه كل مذهب من القول، وما وجدناهم، بعدُ، صدروا عن روي. وذلك لتعذُّر معرفةِ وجه الإعجاز في القرآن"[1].

وقال القاضي عبد الجبار: اختلف علماء المسلمين "في الوجه الذي به صار القرآن

[1] ـ إعجاز القرآن 21

معجزاً، بعد اتفاقهم على أنه كذلك"[1].

لهذا نجد اقتراحاتٍ عدة في هذا المجال أرجعها الخطابي إلى ثلاثة هي: "القولُ بالصَّرْفَةِ، والإخبارُ عن الكوائن في مستقبل الزمان"[2]، والإيجاز البلاغي[3]. واستدرك في آخر رسالته وجها رابعاً من اقتراحه، وهو تأثير القرآن في القلوبِ والنفوس[4].

أما الرماني، معاصرُه فقد أوصلها إلى سبعةٍ، هي: "تركُ المعارضةِ مع توفر الدواعي وشدة الحاجة، والتحدي للكافَّة، والصرفةُ، والبلاغةُ، والأخبارُ الصادقةُ عن الأمور المستقبلةِ، ونقضُ العادة، وقياسُه بكل مُعجزة"[5].

لقد كثَّر الرمانيُّ جهاتِ الإعجاز بخلطه بين الحُجج والأوجُه، وتكرارِ بعض الوجوه (مثل "البلاغة" و "نقض العادة"). فبتلافي ذلك الخلط والتكرار يعود تقسيم الرماني إلى القضايا الثلاثة الكبرى التي ذكرها الخطابي.

لا نريد أن نخوض في النقاش التفصيلي حول هذه الأوجه في تنافيها وتكاملها وشروط قبول بعضها أو رفضه، فذلك يبطئ سيرنا نحو الهدف ويشوش انتباه القارئ. ولذلك نكتفي بالطفرةِ التي تنقل الحديث من العامِّ إلى الخاصِّ، وهي القول بأن **معجزة القرآن التي تميزه عن الديانات السماوية الأخرى هي صفة ذاتيةٌ ملازمةٌ مع الزمنِ وقائمةٌ في كل العصور**. يقول الباقلاني ملخصا هذا التوجه:

"فبانَ بهذا وبنظائرِه ما قلنا من أن بناء نُبوته (ص) على دلالةِ القرآنِ ومعجزتِه. وصار له من الحكم في دلالته على نفسه وصدقِه أنه يمكن أن يعلم أنه كلامُ الله تعالى، وفارقَ حكمُه حكمَ غيره من الكتب المنزلة على الأنبياءِ، لأنها لا تَدلُّ على أنفسِها إلا بأمر زائدٍ عليها، ووصفٍ مُنضافٍ إليها، لأن نظمَها ليس مُعجزاً وإن كان ما تتضمنه من

[1] ــ المغني 316/16.
[2] ــ بيان إعجاز القرآن. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن 23.
[3] ــ نفسه 24.
[4] ــ نفسه 70.
[5] ــ النكت في إعجاز القرآن 70.

الأخبار عن الغيوبِ مُعجزا"[1].

إن هذا الموقف الذي صارَ موضعَ إجماعٍ في القرن الرابع الهجري بقطع النظر عن قضية الصَّرْفة يمكن أن يعتبرَ نهاية نقاش وبداية نقاش آخر. أو هو، على الأقل، فصل بين النقاش الكلامي العام الذي يشغِّل الوسائل المختلفة التاريخية واللغوية والعقائدية وغيرها، والنقاش البلاغي الذي يتناول النظم القرآني المجسدَ في النص المحفوظ في المصحف.

لا ينبغي، مع ذلك، الاعتقادُ بأن الأسئلة الكلاميةَ الاعتقاديةَ قد تركت للبلاغة اللغويةِ الحبلَ على الغاربِ، بل لقد ثارت أسئلةٌ اعتقاديةٌ لتحديدِ ما هو كلام الله الذي ينبغي أن نرصد فيه الإعجاز: هل هو كلام الله القديم، أم كلام الله المخلوق في حروف منظومة؟ وسيكون هذا الاعتبار موجِّها لنموذجين بلاغيين كبيرين نتناولهما في القسم الثاني.

وبرغم الخلاف المذهبي ذي العواقب السياسية الوخيمة في ذلك العصر فإن التوجه العام في القرن الرابع ــ كما نجده عند عَلمين من أعلام المعتزلة والأشاعرة (القاضي عبد الجبار، والباقلاني) ــ يَصبُبُ في القول بأن المعجز هو الحروف المنظومة، سواء نُصَّ على خلق القرآن أم أشير إلى قدمه. يقول الباقلاني: "الذي تحدَّاهم به أن يَأتوا بمثل الحروفِ التي هي القرآن، منظومةً كنظمها، متتابعة كتتابعها، مطردةً كاطرادها. ولم يتحدَّهم إلى أن يأتوا بمثل القرآن القديم الذي لا مِثلَ له.

وإن كان كذلك، فالتحدي واقعٌ إلى أن يأتوا بالحروف المنظومة، التي هي عبارة عن كلامِ الله تعالى في نظمِها وتأليفها، وهي حكايةٌ لكلامه، ودلالاتٌ عليه، وأمارات له. على أن يكونوا مستأنفين لذلك لا حاكين بما يأتي به النبي"[2].

ولم يفت الباقلاني أن ينص على أن هذا الموقف ليس موضع إجماع داخل المذهب الذي ينتمي إليه في عصره، فقد جوز بعض الأصحاب، حسب قوله، أن "يتحداهم إلى مثل كلامه القديم القائم بنفسه"[3]. والذي اختاره هو لنفسه هو طريق المشايخ، وما عليه أكثر

---

[1] ــ إعجاز القرآن 19ــ20. تنبيه: "بناءُ نُبوته (ص) على.." = بناء نبوته (ص) قائمٌ على".

[2] ــ إعجاز القرآن 394.

[3] ــ نفسه 395.

مذاهب الناس"[1].

ولاشك أن المقصود الأول بقوله "مذاهب الناس" هم المعتزلة، فهم الذين قدموا الكثير من الأسئلة المحرجة في هذا الموضوع وفرضوا على غيرهم (خاصة أهل السنة) تأمل الموضوع بالجدية التي تؤدي إلى الاجتهاد والاختلاف. وموقف المعتزلة في هذه القضية مشهور، وصل إلى أعلى درجات الوضوح مع القاضي عبد الجبار في مثل قوله: الكلام "حروف منظومة وأصواتٌ مقطعة [..] والقرآن مخلوق لأنه كذلك حروف منظومة يتقدم بعضها بعضا، ولأنه يوجد في القرآن الكريم ما يدل على أن التحدي بالقرآن لم يكن تحديا بما يتضمنه من المعاني، وهو قوله تعالى: "أم يقولون افتراه؟ قل: فأتوا بعشر سور مثله مفتريات""[2].

إن الموقف الذي اتخذه الباقلاني مخالفاً به الأصحاب، سيجعله ـ قبل غيره ـ هدفا للنقد ذي الخلفية المذهبية الأشعرية الذي سيوجهه الجرجاني بعنف إلى الخصوم؛ ليس في أساس نظريته وحسب، بل في تطبيقاته أيضا (نقصد الموقف من بلاغة المفرد التي احتفل بها الباقلاني وأنكرها الجرجاني).

السؤال الداخلي : البلاغي

إلى جانب التساؤل الناتج عن دافع مذهبي حول طبيعة الكلام المُعجز ثار سؤال حول طبيعة الإعجاز نفسه، ومن داخل البلاغة نفسها:

هل القرآن معجز باعتباره جنسا من القول متميزا عن الأجناس المعروفة عند العرب، أم هو معجز باعتبار مستواه في الفصاحة دون أن يكون متميزا عن كلام العرب؟

إن هذا السؤال الذي نوقش في القرن الثالث الهجري بحدة لَيبدو سابقا على هذا العصر، فنحن نجد عند الجاحظ تمييزا بين الشعر والخطابة والقرآن الذي ليس شعرا ولا

---

[1] ـ إعجاز القرآن. قال: "ولم نحبَّ أن نفسر ونذكر مُوجبَ هذا المذهبِ الذي حكيناه، وما يتصل به لأنه خارج عن غرض كتابنا. لأن الإعجاز واقع في نظم الحروف التي هي دلالاتٌ وعباراتٌ عن كلامه. وإلى مثل هذا النظم وقع التحدي. فبينا وجهَ ذلك، وأزلنا توهُّم من يتوهم من أن القديم حروف منظومة، أو حروف غير منظومة، أو شيءٌ مؤلف أو غير مؤلف. أو غير ذلك مما يصح أن يُتوهَّم، على ما سبق من إطلاق القول فيما مضى". (إعجاز القرآن 395)

[2] ـ فضل الاعتزال .

خطابة[1]. فهل كان الجاحظ من القائلين بتميز النص القرآني عن النص البشري، وأن معجزته كامنة في ذلك التميز؟ إن مثل هذا القول ليبدو ممكنا بالنسبة لمعتزلي قال بالصرفة ثم تراجع عنها. فهذا حل وسط بين الأمرين: القول بالصرفة من جهة، والقول بالإعجاز البلاغي من جهة ثانية.

عرض القاضي عبد الجبار وجهات النظر في الموضوع، وانتهى إلى أن التحدي يقتضي "التساوي في قدر الفصاحة"، أي توحيد مفهوم الفصاحة ومقاييسها. وهذا مجمل رأيه في الموضوع بعبارته:

"اختلف العلماء في وجه دلالة القرآن، فمنهم من جعله معجزا لاختصاصه برتبة في الفصاحة خارجة عن العادة، وهو الذي نظرناه وبينا مذهب شيوخنا فيه. ومنهم من [قال: لاختصاصه بنظم مباين للمعهود عندهم صار معجزا].

ومنهم من جعله معجزا لصحة معانيه واستمرارها على النظر، وموافقتها لطريقة لعقل.

فأما من جعله معجزا من حيث هو حكاية للكلام القديم أو عبارة عنه، أو أنه هو في نفسه قديم فما لا يُذكر في هذا الباب"[2].

بعد هذا الاستعراض ينتهي إلى تقرير رأيه في الموضوع:

"نقول: إنه قد ثبت أنه تحداهم بالقرآن لما يختص به من المزية في الأمر الذي جرت به عادتُهم وطريقتُهم بالتحدي في الكلام. لأن ذلك كان معروفا فيما بينهم مشهوراً. وقد علمنا أنه لا يصح في ذلك إلا ما ذكرناه من قَدْر رُتبته في الفصاحة. فيجب أن يكون هو الوجهَ الذي عليه صار معجزا. وقد تقصينا القول فيه.

فإن قيل: إن التحدي "كان لما اختص به من النظام دون رتبة الفصاحة". ما دام لم يأت على طريقة العرب في الشعر، "قيل: قد بينا أن التحدي في الشعر إنما يقع بأن يعتبر التساوي في قدر الفصاحة. لكنهم إنما تُحدُوا بطريقة مخصوصة. وربما تُحدُوا به عن

---

[1]ـ قال الجاحظ في البيان والتبيين383/1: "خالف القرآن جميع الكلام الموزون والمنثور، وهو منثور غير مقفى على مخارج الأشعار والأسجاع".

[2]ـ المغني 16/ 318.

طريق الجملة..."[1].

إن هذا التوجه الذي زكاه القاضي عبد الجبار ودعَّمه بسياج نظري قد جعله، كما جعل بلاغيي الإعجاز قبله، يشعر، كما شعروا، بضرورة بيان أوجه البلاغة في الأجناس الأدبية المعروفة المهيمنة في الأدب القديم. وقد صرح الباقلاني بذلك في مقدمة كتابه إعجاز القرآن فقال: "ونَصفُ ما يجب وَصفُه من القول في تنزيلِ متصرفات الخطاب، وترتيب وجوه الكلام، وما تختلف فيه طرق البلاغة... ثم ما اختلفت به مذاهبُ مستعمليه في فنون ما ينقسم إليه الكلام من شعر ورسائل وخطب، وغير ذلك من مجاري الخِطاب. وإن كانت هذه الأوجه الثلاثة أصولَ مَا يبين فيه التفاصحُ، وتُقصدُ فيه البلاغةُ، لأن هذه أمور يُتعمَّلُ لها في الأغلبِ، ولا يُتجوَّزُ فيها.

ونشير إلى ما يجب في كل واحد من هذه الطرق ليُعلم عِظَمُ مَحَلِّ القرآن، وليُعلم ارتفاعُه عن مواقع هذه الوجوه.."[2].

2 ـ اختزال البديع وتفسير الفعالية البلاغية

تقديم

في إطار البحث عن وجه الإعجاز، بعد حسم الأسئلة الكلامية المحضِ، قام الإعجازيون البلاغيون بإجراءات بارزة كان لها دور حاسم لا يمكن التغاضي عنه في تطور البلاغة العربية وتوجيهها، نجملها في إجراءين كبيرين:

1 ـ اختزالُ البديع، ومحاولةُ تفسير الفاعلية البلاغية.

2 ـ تفسير الوجوه البلاغية وبيان المزية النظمية.

من المعلوم أن المرحلة التي حُسمت فيها الأسئلة الإعجازية لصالح البلاغة وشُرع خلالها في إنجاز أعمال تنظيرية هي ـ حسب ما وصلنا من آثار، أو ما طاله جهدنا من اطلاع ـ الفترة التي يمثلها الخطابي والرماني والباقلاني، والقاضي عبد الجبار أيضا. وهم ينتمون، كما سبق إلى القرن الرابع الهجري.

---

[1] ـ المغني 16/320ـ321.

[2] ـ إعجاز القرآن 8

ولابد أن نُذكِّر بأن هذه المرحلة قد سُـبقت بعملين جليلين:

1 ـ عمل اللغويين والمتكلمين في تخريج غريب القرآن و مجازه ومشكله، والشـروع في تفسير حكمته وبيانها، كما تقدم في الفصل 2.

2 ـ تصنيف كتب في البديع (عبد الله بن المعتز 274هـ)، ونقد الشعر (قدامـة بـن جعفر 337هـ) والبيان (الجاحظ255هـ)، ثم الشروع فـي البحـث عـن بلاغـة عامـة للصناعتين كما هو صنيع أبي هلال العسكري معـاصرِ الإعجـازيين المذكوريـن (تـ395هـ).

فبمجرد ما توجه اهتمام علماء القرن الرابع إلى الإعجاز البلاغي وأخلصوا وجهتهم له توجهتْ أبصارُهم إلى ذلك التراث للاستفادة منه. فاستفادوا مـن اللغويين والمفسرين والمتكلمين والأصوليين في مستوى تفسير الوجوه البلاغية، واستفادوا من البلاغيين فـي مستوى تفسير الفاعلية البلاغية في عملية يطبعها التجاذب والتنابذ (أو التدافع).

وقد جمعنا بين عملية الاختزال والتفسير لكون الاختزال نفسه ممارسة تفسـيرية؛ نـدرك وجه التفسير فيها من المقارنة بين المأخوذ والمتروك. وفصلنا بينهما لكونـهما يشـكلان مستويين من العملية التفسيرية: مستوى الكمون، ومستوى الفعل: المسـتوى الأول هـو طابع القرن الرابع، والمستوى الثاني هو طابع القرن الخامس مُجَسدا في عمل عبد القـاهر الجرجاني.

2 .1ـ الإجراءات الاختزالية

أول عملية اختزال دالة هي التي قام بها الرماني. فهي عملية قديمة ملحوظة مسـجلة في عصرها. ولا أدل على ذلك من تقييم الباقلاني لها ومناقشتها. قال، مقدما وجهتي نظرهِ في الموضوع: "قد كنا حكينا أن من الناس من يريد أن يأخذ إعجاز القرآن مـن الوجـوه البلاغية التي ذكرنا أنها تسمى البديع مما مضت أمثلته في الشعر. ومن الناس من زعم أنه يأخذ ذلك من هذه الوجوه التي عددناها في هذا الفصل"[1]، (يقصد الوجوه البلاغية العشـرة عند الرماني).

[1] ـ إعجاز القرآن 416.

نفترض أن الاتجاه الأول هو الذي نحاه العسكري ومن شاكله[1]. والاتجـــاه الثـــاني جلـــي يتحدث، عن نفسه. فإليه ينتمي الرماني الذي يجعلُ "البلاغـــةَ عشـــرةَ أقســـام: الإيجـــاز، والتشبيه، والاستعارة، والتلاؤم، والفواصل، والتجانس، والتصريف، والتضمين، والمبالغة، وحسن البيان"[2].

لم يقدم الرماني أساسَ هذا الاختيارِ بخلاف ما سنجدُه عند الباقلاني، بل اكتفى بـالتمييز بين مستويين في بعض الوجوه: مستوى مُعجز، ومستوى غير مُعجز. وهذا أساسُ تفريقـه بين الفواصل والأسجاع. فالظاهرة واحدة ولكن الفرق كامن فـــي أســبقية المعنـــى فـــي الفواصل، وتقدم الأصواتِ في السجع.

فإذا أضيف إلى ذلك تأويله للتجنيس تأويلا دَلاليا أمكنَ القولُ بأنه يجعل المعنـــى فـــي المقام الأول.

غير أن الحديث عن وظيفة التلاؤم يجعلنا نتردد في تحديد المكانة التـــي يخصّصـــها للجانب الصوتي الإيقاعي، خاصة حين يجعلها مثل الخط والحرف؛ تزيد المعنـــى جمـــالا وتيسيرا، ومع ذلك فإن هذا الجمال ليس شكليا أو حلية زائدة، لأنه أحـــد ثلاثـــة عنـــاصر أساسية في بلوغ الكلام منتهى الكمال، هي:

التلاؤمُ + حسن البيان + صحةُ البرهان = الإعجاز

1 + 2 + 3 =

يقول في بيان ذلك: "والتلاؤم في التعديل، من غير بعد شديد أو قرب شـــديد. وذلـــك يظهر بسهولتِهِ على اللسان، وحسنه في الأسماع، وتقبُّله في الطباع. فإذا انضاف إلى ذلـــك حسنُ البيان، في صحة البرهان، في أعلى الطبقات ظهر الإعجاز للجيد الطبـــاع البصـــيرِ

[1] ـــ يقول أبو هلال: "وقد علمنا أن الإنسان إذا أغفل علم البلاغة، وأخلَّ بمعرفة الفصاحة، لم يقعْ علمُـــه بإعجاز القرآن، من جهة ما خصه الله به من حسن التأليف، وبراعة التركيب، وما شحنه به من الإيجـــاز البديع، والاختصار اللطيف، وضمنه من الحلاوة، وجلله من رونق الطلاوة: من سهولة كلمـــه، وجزالتـــها وعذوبتها وسلاستها. إلى غير ذلك. من محاسنه التي عجز الخلق عنها، وتحيرت عقولهم فيها". (الصناعتين ص9).

[2] ـــ النكت 76.

بجوهر الكلام، كما تظهر له أعلى طبقات الشعر من أدناها إذا تفاوت ما بينهما. وقد عـمّ التحدي به للجميعِ لرفع الإشكال"[1].

والتلاؤم، مثل الخط، ذو وظيفة جمالية تهييئية تساعد على التقبل: "والفائدة في التلاؤم حسنُ الكلام في السمعِ، وسهولته في اللفظ، وتقبل المعنى له في النفس، لما يرد عليها من حسن الصورة وطريق الدلالة. ومثل ذلك مثل قراءة الكتاب في أحسنِ ما يكون من الخط والحرف، وقراءته في أقبح ما يكون من الخط والحرف. فذلك متفاوتٌ في الصورة، وإن كانت المعاني واحدة"[2].

عرض الباقلاني مجموعـةً من الأوجه البلاغـية المدعـوة بـديعا معتـمداً ابـنَ المعتز وقدامة وغيرهما. وهي الوجوه التي أراد بعضُ "النـاسِ "أن يـأخذَ إعجـاز القرآن منها"[3]، كما سبق. قلنا: "مجموعة"، لأنه لم يحدد، بل نـص علـى أنـه لا يريـد الاستقصاء: "ووجوه البديع كثيرة جدا، فاقتصرنا على ذكر بعضها، ونبهنا بذلك على ما لم نذكر، كراهةً للتطويل"[4].

ثم عرض بعدها الوجوه البلاغية العشرة المعتمدة عند الرماني.

وفي تعليقه على المجموعتين تأرجح بين رفض إسناد أيِّ مزية للبديع وبيـن إعطائـه دورا محدودا، قائلا: "ولا سبيلَ إلى معرفةِ إعجاز القرآن من البديعِ الذي اِدعوهُ في الشـعر ووصفوهُ فيه.

وذلك أن هذا الفن ليس فيه ما يخرق العادة، ويخرج من العرف. بل يمكن اسـتدراكُه بالتعلم و التدرُّب والتصنُّع له، كقول الشعرِ ووصفِ الخطب وصناعة الرسالة، والحذق في البلاغة... فأما شأوُ القرآنِ فليس له مثَل يُحتذى عليه، ولا إمام يُقتدى به. ولا يصح وقوعَ

[1] ــ النكت 96. قوله: "والتلاؤم في التعديل.." - والتلاؤم كامن في التعديل...

[2] ــ نفسه. هذه الوظيفة قريبة من الوظيفة التهييئية التي أعطاها الفلاسفة للعناصر التوازنية الإيقاعية، فهي تحاكي من خلال التهييئ للتقبل. (انظر تلخيص الخطابة لابن رشد ص 260).

[3] ــ مجاز القرآن 416 ــ 101.

[4] ــ إعجاز القرآن 161.

مثله اتفاقا"[1].

تشعرنا هذه العبارات وما شاكلها بوجود مفارقة بين التوجه إلى البحث عن المعجزة البلاغية للقرآن من نص الكتاب، وبعبارة أدق من بنائه اللغوي، وبين نفي أن تكون هذه المعجزة في الوجوه البلاغية المدعوة بديعا. يشعرنا هذا الكلام أن هناك مستويين من البديع؛ مُستوىً بشريٌ موصوفٌ وقابلٌ للتعلُّم، ومستوى لا يمكن وصفه وإنما يُمكنُ المساعدةُ على اقتناصِه من طرف الخبراء. وبناء عليه اتجه المؤلفُ وجهةً نقديةً تطبيقيةً انطباعيةً، ذات مغزى تعليمي، محلِّلا النصوصَ الشعريةَ والخُطبية، مبيناً مواضعَ الكمال القرآني، ومواطن النقص البشري. فانتهى من ذلك إلى شرطين:

1ــ ألاَّ يكون الوجهُ البديعيُّ مما يمكن تعلُّمه، والوصولُ إليه بالصنعة والتعمُّل.

2ــ ألاَّ يُدَّعَى الإعجازُ في الوجه نفسه بل في النظْم الذي يتضَمَّنُه.

فاقتضى الشرط الأول تقسيم الوجوه البديعية إلى وجوه داخلة في الإعجاز، ووجوه غير داخلة فيه. ولم يتردد المؤلف في اتخاذ هذا الموقف برغم ما ينطوي عليه من مفارقة.

1ــ الوجوه البديعية الداخلة في الإعجاز

هي: التشبيه والبيان والمبالغة في المعنى والتضمين والفواصل والاستعارة والإيجاز.

تُلزمنا دقةُ مَسلك الرجل وما ينطوي عليه من مفارقة الاقتراب، أكثر ما يمكن، من ألفاظه، تلافيا للتعميم الخادع.

1.1 ــ التشبيه

يسلم المؤلف للرماني كون التشبيه مصدراً للبلاغة غيرَ أنه يتحفظ في القول بأن "ما وقع في القرآن مُعجز" لأن ذلك سيوقع في الالتباس إذا ما نظر إلى ما في الشعر من تشبيهات لا تخفى بلاغتها". وأنت تجد في شعرِ ابن المعتزِ من التشبيهِ البديعَ الذي يشبه

[1] ــ إعجاز القرآن 168- 169.

السحر"[1].

فالتشبيه يدخل في الإعجاز ضمن النظم: "فأما الآية التي فيها ذكرُ التشبيهِ فإن اُدعـــي إعجازُها لألفاظها ونظمها وتأليفها فإني لا أدفع ذلك بل أصحّحُه، ولكن لا ادعي إعجازها لموضعِ التشبيه"[2].

1 .2 ــ البيان

"ومن تلكَ الوجوهِ ما بينا أن الإعجازَ يتعلقُ به كالبيانِ"[3]. وهو مفهومٌ غامضٌ عنـــده، عرفه من خلال أثره في النفس دون تطرقٍ إلى مكوناته وبنيتِـــه، قـــال: "تعديـــلُ النظـــمِ وسلامته، وحسنه وبهجته، وحسن موقعه في السمع، وسهولته على اللسان، ووقوعه فـــي النفس موقع القبول، وتصوره تصور المشاهدة. وتشكله على جهته حتى يحل محل البرهان ودلالة التأليف، مما لا ينحصرُ حسنا و بهجة وسناء ورفعة"[4].

إن وضع البيان في صفٍّ واحد مع الأوجه البلاغية الأخرى التي تنتجه يشـــكل خلـــلا تصنيفيا وقع فيه الرماني وتبعه الباقلاني. فللبيان حسب هذا الوصـــف أثـــرٌ نـــاتج عـــن إجراءات بلاغية مختلفة.

1 .3 ــ المبالغة في المعنى

يرى الباقلاني أنه قد يصح أن يقع في المبالغة في المعنى وجـــوهٌ مـــن اللفـــظ تثمـــر الإعجاز[5]. أما "المبالغة في اللفظ فليس ذلك بطريق الإعجاز، لأن الوجوه التي ذكرها قـــد

---

[1] ــ إعجاز القرآن 417. هل لهذا الموقف علاقة باستثناء الجرجاني تشبيهات ابن المعتز من صفة التمثيـــل (الأسرار. ص.75). ومما له ملابسة بهذا الموقف فصل العسكري بين التشبيه وصورِ البديع. ولقـــد كـــان التشبيه بارزاً في الشعر القديم، بل حتى اعتبر عرضاً عندَ بعض النقاد كما هو معلوم.

[2] ــ نفسه 418. لاحظْ كيف أن الجرجاني قد أغفل التشبيه بانتقاله من الأسرار إلى الدلائل. (انظر خطاطـة الدلائل في الفصل الثاني من القسم الثاني).

[3] ــ نفسه 419.

[4] ــ نفسه.

[5] ــ إعجاز القرآن 429

تتفق في كلام غيره، وليس ذلك بمعجز"[1].

ولم يوضح كيف ذلك (؟)

1. 4 ــ التضمين.

قال: "تضمين المَعاني أيضا قد يتعلقُ به الإعجاز إذا حصلت للعبارة طريق البلاغة في أعلى درجاتها"[2].

1. 5ــ الفواصل.

"وأما الفواصل فقد بينا أنه يصح أن يتعلق بها الإعجاز. وكذلك قد بينا في المطالع والمقاطع نحو هذا"[3].

1. 6 ــ الاستعارة

"والتصرف في الاستعارة البديعة يصح أن يتعلق به الإعجاز"[4].

1. 7ــ الإيجاز

"وأما الإيجاز والبسط فيصح أن يتعلق بهما الإعجاز"[5].

2 ــ الوجوه البلاغية غير المعتبرة في الإعجاز

الوجوه التي لا يلتمس فيها إعجازٌ في نظره هي: السجع والتجنيسُ والتطبيق والمبالغةُ في اللفظ.

---

[1] ــ إعجاز القرآن. ويعود الضمير في قوله: "ذكرها": إلى الرماني.

[2] ــ إعجاز القرآن 429.

[3] ــ نفسه.

[4] ــ نفسه.

[5] ــ نفسه 430.

2 .1 ـ السجع

"إن السجع مما ليس يُلتمسُ فيه الإعجازُ لأن ذلك أمرٌ محدودٌ، وسبيلٌ مورودٌ. ومتى تدرب الإنسان به، و اعتاده لم يَستصعِبْ عليه أن يجعلَ جميعَ كلامه منه"[1].

2 . 2 ـ التجنيس والتطبيق

"وكذلك التجنيس والتطبيق، متى أخذ أخذَهما، وطلبَ وجههما، استوفَى ما شاء، ولم يتعذر عليه أن يملأ خطابه منه"[2].

2 .3 ـ المبالغة في اللفظ

وقد تقدمت ضمن الحديث عن المبالغة في المعنى.

لم يَستقرَّ الباقلاني طويلاً على هذا التمييز الصارم، بل لقد انكسرتْ حدتُه مع تقدم المؤلف في الحوار مع المخالفين لتوجُّهِه. فمباشرة بعد الموقف الحاسم السابق (الوارد عنده في الصفحة 168ـ169) يفتح حوارا مع معترِض مُحتمَلٍ فيتراجع ليعطي من خلال ذلك بعض المزية للبديع:

"ولكن قد يمكن أن يقال: الذي حكيناه وأضفناه إليهم أن ذلك باب من أبواب البراعة، وجنس من أجناس البلاغة. وأنه لا ينفكُّ القرآن عن فن من فنون بلاغتهم، ولا وجه من وجوه فصاحتهم. **وإذا أوردَ هذا المورد، ووُضع هذا الموضعَ كان جديراً.**

وإنما لم نطلق القول إطلاقا لأنا لا نجد الإعجاز مُتعلقا بهذه الوجوه الخاصةِ ووقفا عليها...وإن صح أن تكون هذه الوجوه مؤثرة في الجملة"[3].

لقد فتح الباب لمساهمة وجوه البديع على الجملة وليس بالإطلاق والإفراد. والمقصود، كما سيوضح في مكان لاحق، أن الوجوه التي سيشرحُها لن تكونَ لها المزية في ذاتها، وبانفرادها، بل ضمن النَّظم، وبالتكامل مع غيرها. والواقع أن موقف الباقلاني في هذه

[1] ـ إعجاز القرآن 430. انظر الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية .

[2] ـ نفسه.

[3] ـ إعجاز القرآن 170.

المسألة وإن بدا أشبهَ بنظرية الكسب الأشعرية: يعترف للصورة البلاغية ولا يعترف، فإنه يمس جوهر الفعالية الإبداعية التي تتفاعل فيها عناصر عدة مهما بـــدت متبلـــورة حـــول عنصر واحد بارز. وقد ألح على هذا المعنى بقوله:

"**وإنما نُنكرُ أن يقولَ قائلٌ: إن بعضَ هذه الوجوه، بانفرادها، قد حصل فيه الإعجـــاز من غير أن يقارنه بما يتصل به من الكلام ويفضي إليه.** مثّل من يقول: إن ما أقسم بـــه وحده بنفسه معجز، وأن التشبيه وحده معجز، وأن التجنيس معجـــز، والمطابقـــة بنفســـها معجزة"[1].

بهذا يخطو الباقلاني خطوة متقدمة نحو الإعجاز النظمي القائم على التفاعل بين الصور كما سنلاحظ عند الجرجاني. والغريب أن الجرجاني لم يذهب إلى هذه الحقيقة مباشرة بـــل وصل إليها بعد معاناة البحث عن بلاغة في المعنى وحده، كما سنوضح.

* * *

حين ننتقل إلى القرن الخامس سنجد عبد القاهر الجرجاني يتبنى هذا المتن بوجه عـــام، وفي معالمه الكبرى: سيقصي التجنيس والسجع والأوزان بالتنظير الصريح[2]، وســـيقصي "التطبيق" أو الطباق بالسكوت عنه. سيقتصر في أول الأمر (في الأسرار) علـــى التشـــبيه والاستعارة وما يتركب منهما (التمثيل)، ثم يقف على الإشكالات الكلامية واللغوية للمجاز. وضمن هذه القضايا كلها تطرح قضية المبالغة والبيان عامة. ثم يضيف في الدلائل قضايـــا النظم، وهي التي تستوعب قضايا "الإيجاز والبسط". فلا يترك مما اختـــاره البـــاقلاني إلا الفواصل، وهي ليست الفصل والوصل عند الجرجاني، كما قد يتبادر إلي الذهن. وليـــس من السهل أن ينطلي على عبد القاهر الجرجاني انتماء الفواصل إلى الأوزان والموازنـــات الصوتية كما انطلى على الباقلاني الذي ساير الرماني في تفريقه بين الفواصل والأســـجاع باعتبار الميل إلى اللفظ أو المعنى.

ثم يبلغ هذا الاختزال مداه حين يعتمد السكاكي أطروحات الجرجاني ويصوغـــها فـــي عِلمين وهامش:

---

[1] ــ إعجاز القرآن 418. وكان قد ذكر قبل هذا أن القول بأن التشبيه معجز يصطدم بوجود "تشبيه بديـــع.. يشبه السحر" كما هو الحال بالنسبة لتشبيه عبد الله بن المعتز.(نفسه 417).

[2] ــ انظر كتابنا الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية.

1 ـ **علم المعاني**، وهو مركز البلاغة عند السكاكي. هو علم المقامات والمقاصد.

2 ـ **وعلم البيان**، وهو العلم المكمل لعلم المعاني. علم الاختلافات الدلالية.

3 ـ **والبديع**، وهو عمليات التجميل الإضافية الزائدة على مطابقة الكلام للمقاصد، وتفاوت الدلالة.

يمكن للمرء الآن أن يوقف بصرَه المتجهَ إلى الأمام، لأنه ليس بعد السكاكي غير مُلخصين و شراح، وأن ينعطف إلى البدايات الأولى، ليربط بين المُنطلق ("مجاز القرآن" وَ "مشكل القرآن") وبين الصيغة النهائية التي تمخض عنها هذا التوجه، **فقد لاحظنا مُقدماً أن قضايا اختلاف الدلالة والتراكيب هي القضايا التي كانت بارزة مثيرة، أما القضايا التوازنية الصوتية والدلالية فلم تَخلق غموضا يحتاج إلى تخريج ومجاز. وحين طُرِحت قضية التكرار نُظر إليها من زاوية العلاقة بين اللفظ والمعنى من جانب المردودية الصوتية**؛ هكذا كان شأنه في إطار "المجاز" و"الإشكال" الكلامي. وحين لجأ الإعجازيون إلى البديع لاسترفاده كان هناك حاجزان:

1 ـ الوعي المنهاجي. وقد تجلى في ملاحظة مكانة البناء الصوتي في الشعر العربي، وإسراف الشعراء العباسيين فيه.

2 ـ الإشكال الاعتقادي. الاختلاف حول طبيعة كلام الله. وسنبسط هذه القضية وأثرها في توجيه البلاغة العربية في الفصل الأول من القسم الثاني.

2. 2 ـ نحو التفسير البلاغي: بين الانطباع والتقعيد

يمكن القول انطلاقا من عمل الأعلام الأربعة الكبار الذين شُغلوا في القرن الرابع بالبحث عن الإعجاز البلاغي (الرماني والخطابي والباقلاني والقاضي عبد الجبار) بأن هناك منحيين في تفسير الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم: منحى انطباعي، ومنحى تقعيدي. يبدو المنحى الانطباعي في أجلى صورة له عند الباقلاني في حين يعبر الخطابي بصراحة عن ضرورة التقعيد والتماس الأسباب.

1 ـ **المنحى الانطباعي**. يتجلى التوجه الانطباعي التأثري عند الباقلاني ومن على شاكلته في المستويين النظري والتطبيقي:

1.1 ـ **في المستوى النظري**. يمكن تلمُّسُهُ من خلال أمرين كبيرين:

1) تأكيدُه في غير ما موضع أن الإعجاز يوجد في المنطقة التي لا تُنال بالتَّعلم والتعمل، ومفهوم ذلك أنه غيرُ قابلٍ للوصفِ من الوجهة النظرية[1]. قد تقدمت أمثلة من ذلك.

2) تعليقُه أهميةً كبيرة على الخبرة الشخصية للمختصين في مجال نقد الكلام، وإطالته الحديث في دلائل ومؤشرات الكفاءة التي تتكون عند كل طائفة في مجال احترافها وممارستها، دون أن يستنبط الأسس العامة الخارجة عن الميول الشخصية، لينتهيَ إلى أن من يعرف الفروق بين كلام البشر لن يعوزه أن يميز كلامَ الله عن كلامهم[2]، "وإنما قدمنا ما قدمنا في هذا الفصل لتعرف أن ما ادعينا من معرفة البليغ بعلو شأن القرآن وعجيب نظمه وبديع تأليفه أمر لا يجوز غيره ولا يحتمل سواه. ولا يشتبه على ذي بصيرة، ويخيل عند أخي معرفة كما يعرف الفصل بين طبائع الشعراء....." [3].

"فإن كنت ممن هو بالصفة التي وصفناها ـ من التناهي في الفصاحات والتحقق بمجاري البلاغات ـ فإنما يكفيك التأمل، ويغنيك التصور"[4]!

1 .2 ـ و في المستوى التطبيقي

يقترح على من تعوزه الوسيلة "أمثلةً" مساعدةً ونماذجَ و"أساليب" و"صوراً" من كل قبيل من النظم والنثر، "وكل فن من فنون القول" لـ "**يتأمله حق تأمله ويراعيه حق رعايته، فيستدل استدلال العالم، ويستدرك استدراك الناقد، ويقع له الفرق بين الكلام الصادر عن الربوبية والطالع عن الألوهية**". ثم يقول: "نعمد إلى شيء من الشعر المُجمعِ عليه فنبين وجهَ النقصِ فيه، وندل على انحطاطِ رتبته"[5] .

ويورد، بعد ذلك، مجموعة من خطب الرسول (ص)، بدون تحليل ثم يعقب: "ولا أطيلُ عليك، وأقتصرُ على ما ألقيتُه إليك، فإن كان لك في الصنعة حظٌ، أو كانَ لك في هذا المعنى حسٌّ، أو كنت تضرب في الأدب بسهم...فما أحسبُ أنه يشتبه عليك الفرق بين

[1] ـ إعجاز القرآن 163.
[2] ـ نفسه 189.
[3] ـ إعجاز القرآن 190.
[4] ـ نفسه 191.
[5] ـ نفسه 192.

براعة القرآن وبين ما نسخناه لك من كلام الرسول (ص) في خطبه ورسائله... **وأقدر أنك ترى بين الكلامين بونا بعيداً وأمرا مديدا....** إلخ[1].

ثم يتلو ذلك بخطب الصحابة والتابعين وغيرهم من الخطباء الجاهليين والإسلاميين، مثل قس بن ساعدة والحجاج ويطلب من القارئ أن يتأمل لـ"يرى الفرق بين كلام الله وكلام الناس"[2].

بل يتصدى بعد ذلك لبيان قصور الشعر واختلاله من خلال قصيدة لامرئ القيس باعتباره إماماً في الشعر[3]. ثم يعلق على مستوى القضية ككل[4] منتهيا إلى القول:

"فأما نهجُ القرآن ونظمُه، وتأليفه ورصفُه، فإن العقولَ تتيهُ في جهته وتحارُ في نجره وتضل دون وصفه"[5]. ولذلك فإنه حين تصدى للأمثلة القرآنية لبيان المزية قدم انطباعات خرَّج فيها مشاعره إخراجا مجازيا تشبيها واستعارة، وقد توجه على الخصوص إلى الألفاظ. وأمثلة ذلك جاهزة تعلن عن نفسها بمجرد تصفح الكتاب.

هذا الاتجاه الذي سار فيه الباقلاني يعبر عن محنة أكثر مما يعبر عن قصور معرفي. فالرجلُ يعرفُ أن هناك مرْجعاً للمفاضلة بين الشعراء، وبين الاتجاهات والمذاهب والطوابع، وهو إذ يحلل القصائد الشعرية يخوض في بعض القضايا البلاغية، وحين يفلت منه الزمام يقترح بعض الشروط ضدَّ مجرى اللعب، كما يقال. **ولكن موقفه المبدئي القائم على عدم قابلية الإعجاز القرآني للتعلم والتعمل هو نفسُه الذي يحول دون قبول تقنينه فما يقنن يمكن أن يعاد إنتاجه.**

إنه يطلُ من نافذة قد أحكمَ إغلاقَها. وهو إذ يتخيلُ ما وراءَها إيمانا وورعا وإعظاما لكلام الله لا يجدُ ما يساعدُ به من يريد أن يطل معه من نفس النافذة الموصدة غير دعوتِه إلى التأمل والاستدلال.

[1] ــ إعجاز القرآن 206.
[2] ــ نفسه 235.
[3] ــ إعجاز القرآن 243.
[4] ــ نفسه 273ــ 277.
[5] ــ نفسه 279.

2 ــ المنحَى التقعيدي

يبدو أن هذه المفارقة التي وقع فيها الباقلاني هي التي دفعت الخطابي إلى الإلحاح على ضرورة البحث عن الأسباب. وربما اقتنع القارئ بعد الاطلاع على كلامه ومقارنته بتوجه الباقلاني أنه يرد عليه فعلا (أو على من نحا منحاه).

لقد عبر الخطابي في رسالته الموسومة بـ "بيان إعجاز القرآن" عن الحاجة إلى تفسير الفاعلية تعبيراً ينطوي على انتقاد ما صار عليه الأمر في التناول البلاغي لإعجاز القرآن. وهذا نص كلامه ننقله على طوله لتماسكه ولحاجتنا إلى ألفاظه نفسها:

"وزعم آخرون أن إعجازه من جهة البلاغة، وهم الأكثرون من علماء أهل النظر، وفي كيفيتها يعرض لهم الإشكال ويصعب عليهم منه الانفصال. ووجدت عامة أهل هذه المقالة قد جَرَوْا في تسليم هذه الصفة للقرآن على نوع من التقليد، وضرب من غلبة الظن دون التحقيق له، وإحاطة العلم به. ولذلك صاروا إذا سئلوا عن تحديد هذه البلاغة التي اختص بها القرآن، الفائقة في وصفها سائر البلاغات، وعن المعنى الذي يُميز به عن سائر أنواع الكلام الموصوف بالبلاغة، قالوا إنه لا يمكن تصويره وتحديده بأمر ظاهر نعلم به مباينة القرآن غيرَه من الكلام وإنما يعرفه العالمون به عند سماعه ضرباً من المعرفة لا يمكن تحديده، وأحالوا على سائر أجناس الكلام الذي يقع منه التفاضل فتقع في نفوس العلماء منه عند سماعه معرفة بذلك، ويتميز في أفهامهم قبيل الفاضل من المفضول منه.

قالوا وقد يخفى سببُه عند البحث ويظهر أثره في النفس حتى ليلتبس على ذوي المعرفة به، وقد توجد لبعض الكلام عذوبة في السمع، وهشاشة في النفس لا توجد (كذا) مثلها لغيره منه. والكلامان معا فصيحان ثم لا يوقف لشيء من ذلك على عِلة.

قلتُ: وهذا لا يقنع في مثل هذا العلم، ولا يشفي من داء الجهل به. وإنما هو إشكالٌ أُحيل به على إبهام...

قلت: فأما من لم يرض من المعرفة **بظاهر السمةِ** دون البحث عن **باطن العلة**، ولم يقنع في الأمر بـ **أوائل البرهان** حتى يستشهد لها **دلائل الامتحان**، فإنه يقول: إن الذي يوجد لهذا الكلام من العذوبة في حس السامع والهشاشة في نفسه... أمر **لابد له من سبب بوجوده يجب له هذا الحكم. وبحصوله يستحق هذا الوصف"**[1].

---

[1] ــ بيان إعجاز القرآن 24ــ 26.

لقد حاولَ الخطابي الخروج من المأزقِ الذي وقع فيه الباقلاني سالكاً لذلك طريقين:

1 ــ أحدهما القول بأن القرآن ثلاث مستويات من البلاغة. فلقد "دل النظـــرُ وشـــاهدُ العبر على أن السبب له (أي الإعجاز)، والعلة فيه، أن أجناس الكلام مختلفة، ومراتبها في نسبة البيان متفاوتة، ودرجاتها في البلاغة متباينة غير متساوية فمنها البليغ الرصين الجزل ومنها الفصيحُ القِريب السهل، ومنها الجائز الطلق الرسل"[1]. وهذه ثلاثة مستويات محمـودة "دونها النوع الهجين المذموم" الذي تنزه عنه القرآن. وفي القرآن من المستويات الثلاثـــة ولكن البْلاغةَ في انتظامها وامتزاجها، فاجتماع المتانة بالسهولة وهما كالضدين اللذين ينبو أحدهما عن الآخر "فضيلة خُص بها القرآن"[2].

ولم يقل إن هذه المستويات الثلاثة من الجودة لا توجد في كلام البشر، بل جعل مزيـة القرآن في انتظامها واندماجها.

ولكن السؤال ما يزال معلقاً: كيف تندمج هذه المستويات؟ وما هي المكونـــــات التـــي تتحقق بها الجودة، وفي أي اتجاه؟

يقدم الخطابي جزءاً من الجواب بإرجاع البلاغة والإعجاز إلى فصاحة اللفظ وحســـن النظم والتأليف وصحة المعاني: "قد توجد هذه الثلاث على التفرق في أنواع الكلام، فأما أن توجد مجموعة في نوع واحد منه، فلم توجد إلا في كلام العليم القدير الذي أحـــاط بكــل شيء علما"[3].

ومع ذلك يبقى السؤال قائما: ما هي صفة اللفظ والنظم والمعنى؟

يجيب المؤلف عما يخص المعنى وحده محدّدا في المضامين السامية للقرآن الكريم. أما بالنسبة للنظم فلم يزد على ما عابَهُ على الآخرين وهو الإحالة على الكفاءة والثقافة:

"وأما رسوم النظم فالحاجة إلى الثقافة والحذق فيها أكثر، لأنها لجام الألفـــاظ وزمـــام المعاني وبه تنتظم أجزاء الكلام، ويلتئم بعضه ببعض، فتقوم له صورة في النفس يتشـــكل

---

1 ــ بيان إعجاز القرآن 26.

2 ــ بيان إعجاز القرآن.26. "ولكن البلاغة في انتظامها": توجد في انتظامها، أو تكمن.

3 ــ نفسه 27

بها البيان"[1]. أما الألفاظ فقد اكتفى بالإشارة إلى كثرتها واختلاف معانيها[2]. ومن هنا يمكن القول بأن إعجازي القرن الرابع لم يتجاوزوا طرح السؤال المنهاجي والخوض في قضية اللفظ والمعنى والنظم دون التحول إلى الإجراءات اللسانية التفصيلية لاستيعاب الأوجه البديعية وتفسيرها.

ولذلك فمن المقبول المتوقع أن يحكمَ بلاغي ينظر من هذه الزاوية مثل عبد القاهر الجرجاني بأن من سبقه لم يبين بدقة العنصر البلاغي الذي يقع به التفاضل ويبين الإعجاز.

بل حاول عبد القاهر الجرجاني إرجاع الأمر إلى نصابه حتى يتأتى له وضع مقياس يراعي موضوع التحدي وهو البلاغة العربية متجسدة في التراث الشعري العربي. فهذه الحقيقة البسيطة التي انطلق منها أبو عبيدة في مجاز القرآن ورجع إليها باستمرار في تفسير بعض الظواهر اللغوية المنزاحة عن القياس قد اختفت أو كادت تختفي مع الجدل الكلامي الذي تحول فيه الأسلوب القرآني إلى نمط وجنسٍ خاصٍ بإعجازٍ لا يُضاهَى ولا يُقعَّد كما وجدنا عند الباقلاني. إن أساس المجاز عند أبي عبيدة (في القرآن ما في كلام العرب). والتحدي بالمعلوم من خطاب العرب قد نسي.

أعاد الجرجاني الاعتبار لهذا المنطلق كمسلمة لا جدال فيها، ولكنها اقتضت الدفاع عن الشعر وتبرير ما ألصق به من أحكام دينية منتقصة منه، يبدو أنها كانت مُساهمة في الإلحاح على تمييز القرآن والقدح في بلاغة الشعر كما نجد عند الباقلاني.

يريد الجرجاني أن يكون مَدخله بلاغياً خالصاً باستخراج بلاغة الشعر من الكلام العربي البليغ، وبيان مستوى البلاغة وسلمها ليتضح بعد ذلك بصورة طبيعية الموقع الرفيع للبلاغة القرآنية.

للوصول إلى ذلك قام بإجراء أولي ففصل المسألة الإعجازية العامة (المسألة الكلامية) عن التناول البلاغي للإعجاز (المسألة الخاصة). تناول المسألة الكلامية في عمل مستقل: الرسالة الشافية. ثم تناول القضية البلاغية في كتابين أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز.

---

[1] ـــ بيان إعجاز القرآن 36.

[2] ـــ نفسه.

والكتابان خطوتان في اتجاه واحد: البحث عن قانون يفسر درجات التفاوت بين الخطابات انطلاقا من الشعر العربي والخطابة العربية وآراء نقاد الشعر وعلماء الخطابة[1].

لم يَعُد التدليل على بلاغة النص القرآني يقتضي التقليل من شأن بلاغة الشعر العربي، كما وقع مع الباقلاني، وإنما صار النص القرآني رقيباً على النتائج المتوصل إليها كما سنرى، وهذه الرقابة هي التي أدت إلى التحول من أسرار البلاغة إلى دلائل الإعجاز. كما سنبين في القسم الثاني

إن العمل المتميز للإعجازيين البلاغيين هو الذي يتجلى في توجيه التفسيرات النحوية والكلامية للمجاز توجيها بلاغيا، وتعميق البعد البلاغي وتغليبه. ومن ثم صارت مراعاة قوانين النحو نظماً يبحث في علاقة التراكيب بالمقاصد، وصار الخلاف حول كلام الله، حدوثا وقدما وما يتفرع عنه من تفريق بين المعاني والألفاظ، أساس إحدى أقوى الصياغة البلاغية.

ولذلك نرى أن المستوى الأول؛ مستوى التجويز يبتدئ مع النحاة والكلاميين. وهو يتعلق بانسجام الخطاب الإلهي مع اللغة ومع الذات الإلهية: ففي البحث عن انسجام الخطاب مع اللغة طرح مفهوم المجاز اللغوي، أي طرق الإنجاز غير المقننة، أو التي لم تعد عادية. وفي انسجام الخطاب مع الذات الإلهية طرح المجاز بمفهومه الكلامي الخاص؛ أي خروج الخطاب عن ظاهره، وعن المقتضى الحرفي للفظ.

وفي انسجام النص القرآني مع التحدي والإعجاز بالنص تم الانتقال إلى البحث عن المزية، مزية المثال، ثم مزية الوجه البلاغي المستخرج (بعملية تجريدية) من مجموع الأمثلة، وصولا إلى مزية مجموع الأوجه، ومزية مجموع الأوجه هي السر البلاغي أو دليل الإعجاز، أي البنية المشتركة الخفية.

مراحل : من التجويز إلى التفسير

مرت عملية التفسير البلاغي المذكورة بمرحلتين كبيرتين متصلتين:

1ـ مرحلة التجويز (المجاز)

---

[1] ـ انظر أسرار البلاغة 346. 348. ونحن ننطلق من أن كتاب أسرار البلاغة متقدم على دلائل الإعجاز لعدة اعتبارات.

2ـ مرحلة التفسير الوظيفي (الإعجاز)

1ـ مرحلة التجويز

الهم الشاغل في هذه المرحلة هو إثبات جواز ما يبدو غريبا وشاذاً في النص القرآني حسب المعايير اللغوية الجديدة. وتقوم عملية رفع الغرابة هذه على إجراءين:

1.1 ـ تأنيس المثال الغريب بإيراد ما يماثله من كلام العرب. وهذا هو الطابع الغالب على عمل أبي عبيدة في مجاز القرآن.

1ـ 2. تخريج المثال لغويا، وهو القيام بإجراء تأويلي في مستوى اللغة والسياق لإعادة القبول للمثال وإظهار انسجامه. وقد ظهر هذا الجهد على المستوى النحوي عند جيل أبي عبيدة والفراء ثم تقوى مع الاجتهادات الكلامية فاستفاد منه علماء الإعجاز مثل الخطابي والرماني في تخريج المتن المجازي. فصار هذا العمل طابعا مميزا لعمل الإعجازيين البلاغيين في القرن الثالث والرابع الهجريين مع تراجع التأنيس إلى المرتبة الثانية والثالثة.

2 ـ مرحلة التفسير الوظيفي

لا يكتفي هذا المستوى من التفسير بتجويز ما يبدو لأول وهلة غير جائز، بل يسعى لبيان مزيةٍ إضافية زائدة على مجرد الجواز. هذه العملية تبتدئ من تخريج المثال الفرد، وتمتد إلى تفسير الفاعلية البلاغية عامة عبر تفسير فاعلية الصور منفصلة أو في مقولات عامة.

2 .1ـ التخريج الوظيفي للمثال

يتجلى ذلك في تعليقات الإعجازيين على بعض صور المجاز لبيان حكمة مجيئها على الوجه الذي جاءت عليه. وكثيرا ما يقترن هذا البيان بالإشارة إلى سوء فهم الطاعنين. من أحسن أمثلة هذا المستوى تلك التي تبحث في التراكيب والمقاصد، مثل تخريج الخَطَّابي لقوله تعالى: "فأكله الذئب" (17/12)، فقد كانت هذه القضية وما شاكلها بداية مبحث "المعاني" الذي يسعف في التطبيق والانطباع أكثر مما يسعف في التنظير، كما يتجلى من تخريجات الزمخشري من جهة، وحيرة الجرجاني في آخر الدلائل من جهة أخرى.

استعرض الخطابي مجموعة من التساؤلات "المجازية" و "الإشكالية" التي علق عليها

الخصوم بعبارات تقدح في بلاغتها ثم عقب بقوله: "والجواب: أن القول في وجود ألفاظ القرآن وبلاغتها على النعت الذي وصفناه لا ينكره إلا جاهل أو معاند، وليس الأمر في معاني هذه الآي على ما أوّلوه، ولا المراد في أكثرها على ما ظنوه وتوهموه.."[1].

فقد ادعوا مثلا بصدد قوله تعالى: "فأكله الذئب"[2]. أن "المختار الفصيح" هو: افترسه الذئب. "أما الأكل فهو عام لا يختص به نوع من الحيوان دون نوع"[3].

والأنسب في نظره للمقام والقصد هو الأكل:

"فالافتراس معناه فعلُ السبع القتلَ حسبُ. وأصل الفرْس دق العنق. والقوم إنما ادعوا على الذئب أنه أكله أكلا، وأتى على جميع أعضائه ؛ فلم يترك مفصلا و لا عظما. وذلك أنهم خافوا مطالبة أبيهم إياهم بأثرٍ باقٍ منه يشهد بصحة ما ذكروه. فادعوا فيه الأكل ليزيلوا عن أنفسهم المطالبة. والفرْسُ لا يُعطي تمام هذا المعنى. فلم يصلح، على هذا المعنى، أن يُعبَّر عنه إلا بالأكل. على أن لفظ الأكل شائع الاستعمال في الذئب وغيره من السباع"[4].

ثم دعم تخريجه ببيتين من الشعر ومثالين من الخبر استُعمل فيهما الأكل بالنسبة للذئب والضبع والأسد. ثم وضع ذلك كلهُ في إطار "التوسع": "وقد يُتوسع في ذلك حتى يجعل العقرُ أكلاً وكذلك اللذغ و اللسع.." فمن كلام العرب: "أدركي القامة لا تأكله الهامة". القامة هنا الصبي، والهامة العقرب ومنه: "أكلوني البراغيث". "ومثل هذا في الكلام كثير"[5].

وفي المستوى المجازي ناقش الخطابي اعتراضهم على قوله تعالى: "هلك عني سُلطانيه"[6]. إذ زعموا "أن الهلاكَ لا يُستعمل إلا في تَلافِ الأعيان"[7]. وهم بعيبهم هذا لم

---

[1] ــ بيان إعجاز القرآن 40 ــ 41.

[2] ــ سورة يوسف.12/17.

[3] ــ بيان إعجاز القرآن 38.

[4] ــ نفسه 41.

[5] ــ نفسه 42.

[6] ــ سورة الحاقة 29.

[7] ــ بيان إعجاز القرآن 44.

يزيدوا، حسب عبارة الخطابي، "على أن عابوا أفصح الكلام وأبلغه". فـــ "قـد تكـون الاستعارةُ في بعض المواضع أبلغَ من الحقيقة، كقوله عز وجل: "وآيةٌ لهم الليل نسلخ منـه النهار"[1]. والسلخ هاهنا مستعار. وهو أبلغُ منه لو قال: نخرج منه النهار. وإن كـان هـو الحقيقة. وكذلك قوله، سبحانه: "فاصدع بما تُومَر"[2]. هو أبلغ من قوله: فاعمل بما تومـر. وإن كان هو الحقيقة. والصدع مستعار. وإنما يكون ذلك في الزجاج ونحـوه مـن فِلِـزّ الأرض؛ ومعناه المبالغة فيما أمر به حتى يؤثر في النفوس والقلوب تأثيرَ الصـدع فـي الزجاج ونحْوه"[3].

وهكذا نلاحظ أن الخطابي لم يقف عند التنويه بالاستعارة وتفضيلها على الحقيقة، بـل تعدى ذلك إلى وضع إصبعه على مصدر المزية: المبالغة الناتجة عـن إلحـاق "الأمـر" المصدوع به بالزجاج. ومن خلال هذه التخريجات الجزئية يشرفُ الخطابي على تفسـير الصور البلاغية متجاوزاً المثال المفرد.

وقد بلغت عملية التخريج والتفسير مع الرماني قدراً كبيراً من العمق والانسجام، كمـا نبين بعده.

2 ـــ 2 ـــ تفسير فاعلية الصورة البلاغية

إلى جانب حكم القيمة الذي صار مصاحبا للصور البلاغية الأساسـية مثـل المجـاز والاستعارة و الحذف، برز عند البلاغيين الإعجازيين في القرن الرابع الاهتمـام بتفسـير فاعلية الصور البلاغية، وقد قدم الخطابي والرماني مجوعة من التفسيرات التي فرضـت نفسها في البلاغة العربية بعدهما، بل إن أكثرها ينسجم مع التفسيرات الشـعرية البنيويـة الحديثة سواء فيما يخص الشعر الكلاسيكي أو ما ينسحب على التجربة الشـعرية عامـة. فمما اعتمد في تفسير الفاعلية الكلاسيكية تفسيرُها فاعلية علاقة المشـابهة فـي التشـبيه والاستعارة. وتفسيره فاعلية الحذف.

قسم الرماني الإيجاز إلى إيجاز حذف وإيجاز قِصَرٍ. ومن إيجاز القصر قولُه تعـالى:

---

1 ـــ سورة يس 37.

2 – سورة الحجر 94.

3 – بيان إعجاز القرآن 44.

"واسأل القرية"[1]. "ومنه حذف الأجوبة". كما في قوله تعالى: "ولو أن قرآنا سيرت به الجبال، أو قطعت به الأرض، أو كلم به الموتى، بل لله الأمر جميعا". قال في تخريج هذه الآية: "كأنه قيل (أي في تقدير جواب "لو"): لكان هذا القرآن"[2].

ثم قال في تفسير فاعلية الحذف عامة: "**إنما صار الحذف، في مثل هذا، أبلغَ من الذكر لأن النفس تذهب فيها كل مذهب.** ولو ذكر الجوابَ لقَصِرَ على الوجه الذي تضمنه البيان. فحذْفُ الجواب في قوله: "لو رأيتَ عليا بين الصفين..". أبلغُ من الذكر، لِمَا بيناه"[3].

وهذا التفسير هو التفسير الذي ما فتئ يتقوّى عبر تاريخ البلاغة، حتى صار من مسلمات الشعرية الحديثة تحت نعت انفتاح النص.

وفي تفسيره لوظائف التشبيه استقصاءٌ هَيمنَ على من جاء بعده من البلاغيين: "فبلاغة التشبيه الجمعُ بين شيئين بمعنى يَجمعهما يُكسب بيانا فيهما"[4]. ومن أوجه البيان المقصودة:

1ـ "إخراج ما لا تقع عليه الحاسةُ إلى ما تقع عليه الحاسة، ومنها:

2ـ "إخراجُ ما لم تجر به عادة إلى ما جرت به عادة، ومنها:

3ـ "إخراج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بالبديهة. ومنها:

4ـ "إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة في الصفة"[5].

ولعلنا لسنا في حاجة إلى القول بأن هذه الوظائف هي التي تعتمدها الكتب المدرسية اليوم، بعد أن وصلت إليها عبر الجرجاني والسكاكي.

2 .3 ـ كشفُ سِرِّ البلاغة

يبدو من المجازفة القول بأن سؤال الهوية البلاغية في مرحلة وضوحه قد ارتبط بالسؤال الإعجازي وحده. فالواقع أنه طرح من زوايا نظر أخرى. ومع ذلك فلا جدال في

---

1 - سورة يوسف 82.

2 - النكت 76.

3 - النكت 77.

4 - نفسه 81.

5 - نفسه 91.

أن الاعتبار الإعجازي كان أهم الحوافز التي دفعت إلى البحث عن جواب للسؤال التـــالي: ما الذي يجعل الكلام بليغا ويجعل بعض الكلام أبلغ من بعض؟

وقد ترتب عن ذلك توجيه لمفهوم البلاغة في التراث العربي نظرا للصياغة القوية التي قدمها الجرجاني ثم السكاكي بعده. وهذا مبحث آخر نعرض له في القسم الثاني.

ويمكن القول على العموم بأن الدخول في مجال تفسير الصورة هو ما يميز المرحلـــة الإعجازية في القرن الرابع في حين سيكون كشف السر من هموم المرحلة الثانيـــة فـــي القرن الخامس. وهما معا يتغذيا من المرحلة الأولى اللغوية والكلامية اللتان اهتمتا بتخريج المثال.

الفصل الرابع:

المعرفة والإقناع

من البيان إلى البلاغة

أ ـ مشروع البيان

أ. 1 ـ الاختلاف في قراءة بيان الجاحظ

نُركز عملنا في كشف العلاقة بين البلاغة و"البيان" على الجاحظ، وعلى كتابه البيان والتبيين بشكل خاص، فهو نهاية اجتهادات الجاحظ البيانية[1]، وبداية اجتهادات منظرين آخرين سنحاورهم في أفق المقارنة، خاصة صاحبَ البرهان في وجوه البيان[2].

يقول أستاذنا أمجد الطرابلسي، حفظه الله: "و خص الجاحظ في آخر حياته الأدب العربي بكتابه الثاني في الأدب: البيان والتبيين. و هو اختيارات أدبية صرف تحاول أن تتخذ صفة كتاب في البلاغة. و هي فعلا كتاب في البلاغة إلا أنها جد فتية و غير منضبطة"[3].

لهذا فقد بدا كتاب البيان والتبيين لكثير من الدارسين مجموعة من المعارف المحصّلة نتيجة الاستطرادات، أي أنه ليس ذا استراتيجية محددة ومضبوطة. ومن هنا وَجَد فيه كل متحدث مجالا للقول؛ يتناول تلك المعارف من الزاوية التي تشغل باله وتخدم اختصاصه، أو يختزله في مجموعة من المصطلحات النقدية والبلاغية التي لا يربط بينها تصور نظري أو استراتيجية. فتهمل لذلك المفاهيم والمصطلحات الأساسية المولّدة في الكتاب مثل "المقام" و "الخطابة"[4]. وكثيراً ما اعتبر الجاحظ مجرد جامع لما استقرّ إلى حدود عصره من مصطلحات ومفاهيم نقدية وبلاغية. نقتطف في هذا الصدد فقرات قصيرة دالة من

---

[1] ـ نستند في ذلك إلى أن كتاب البيان والتبيين هو الصّياغة التامة المقصودة للبيان. باعتبار الكتاب تجميعا لآراء الجاحظ المتفرقة في سياقات أخرى ووضعها في سياق نظري منسجم هو سياق البيان بالمفهوم الذي سنقدمه. كما نستند إلى كون البيان جاء في وقت متأخر من حياة الجاحظ التأليفية إن لم يكن آخر مؤلفاته (انظر مقدمة محقق كتاب الحيوان؛ عبد السلام هَارون. ص26) وكذا مقدمته لكتاب البيان والتبيين. ص15)

[2] ـ خصص الأستاذ حمادي صمود قسما كبيرا من أطروحته: التفكير البلاغي عند العرب لـ "الحدث الجاحظي" وهو حدث "التأسيس" (ص137-307). وقد قدم متنا مهما للبلاغة الجاحظية وضبط الكثير من المفاهيم و قيد الكثير من الأحكام بشأن هذه البلاغة. وهذا الفصل، من كتابنا، يتقاطع ويتكامل مع عمله برغم أن توجهنا مصوب نحو بنية البيان والتبيين ومبادئ بلاغة الإقناع.

[3] ـ نقد الشعر عند العرب 59. وقد نبه ،كما سيأتي، إلى الوظيفة الحجاجية لاختيارات الجاحظ.

[4] ـ انظر مثلا: مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين، للشاهد البوشيخي.

كلام محمد الصغير بناني في كتابه: النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب. والكتاب خاص بدراسة كتاب البيان والتبيين للجاحظ خلافاً لظاهر لفظ العنوان، يقول:

"وهذا الكتاب لم يجد عند المتأخرين وخاصة عند المعاصرين العناية الكافية التي هو جدير بها، فهو عند بعضهم: مجموعة من المختارات الأدبية الجيدة في الشعر والنثر[1]، وهو عند البعض مختارات من الأدب من آية قرآنية أو حديث أو شعر أو حكمة ممتزجة بما له من آراء في مسائل عدة...![2] مع أن المُحقِّق يرى أن هذا الكتاب ليس هذا فقط أو ليس هذا تماماً. فهو مؤلَّف متعدد المواضيع، متعدد الأغراض. بدليل أننا لو أردنا اليوم أن نصفه بشيء يلخصه لوجدنا أنفسنا عاجزين ...فهل هو كتاب في البلاغة؟ أو في الأدب؟ أو في الدِّين؟ أو في الصراع العقائدي؟ أو في الكلام"؟

ثم يضيف: "سنبينُ أنه وإن كان يتناول جميع هذه المواضيع إلا أنه يدور حول محور أساسٍ هو محور الإعجاز"[3].

وينتهي الباحث من "التحقيق!" إلى التساؤل التالي:

"والسؤال المطروح هو: تُرى لماذا كتب الجاحظ البيان والتبيين. وهل كانت له غاية واحدة أم غايات، وما هي الطريقة التي سلكها للوصول إلى ذلك؟"[4]

الغرض من إيراد هذا الكلام إظهارُ مدى الحيرة والتضارب في الرأي حول استراتيجية الكتاب، بين نفيها وبين التردد في إقرارها. وقد نستبق الأحداث فنعزو هذا الاضطراب عند كثير من الدارسين إلى الانطلاق من مفهوم مختزل للبيان العربي، رُبط أساساً بالشعر وبمفهوم التحسين (المحسنات البديعية)، وفُصِل عن مفهوم الإقناع والمعرفة. أما البلاغيون القدماء فسنُعَرِّجُ خلال هذا البحث على تعاملهم مع كتاب البيان والتبيين (خاصة ابن وهب، والعسكري، وابن سنان).

---

[1] ــ يقصد طه الحاجري. الجاحظ: حياته وآثاره. 431 .

[2] ــ يقصد أحمد أمين. ضحى الإسلام 390/1.

[3] ــ النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب 45.

[4] ــ نفسه 46.

أ. 2 ــ بناء كتاب البيان والتبيين: المشروع

هناك مجموعة من نقط الارتكاز في عمل الجاحظ يمكن الاهتداء بها والرجوع إليها خلال عملية استكشاف ما حولها من خطب وأمثال وشعر وأخبار ومناقشات نقدية وسجلات حجاجية. والطريق الأول المؤدي إلى فهم عمل الجاحظ يكمن في التفريق بين **المركز** الذي يتّصف بالاستقرار، وإن سار من التعميم إلى التخصيص، كما سنبين، و**المحيط** المتحرك المتكون من الوسائل المفضية إلى البيان، تلك الوسائل التي تختلط أحيانا بمفهوم البيان وتكاد تلتبس به. يقول:

* "البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب عن الضمير"[1].

* و"الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان"[2].

* و"مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام"[3].

نَستخلص من هذه النصوص ومن نصوص أخرى غيرها (يُرجع إليها في الكتاب) أن مفهوم البيان عند الجاحظ مفهوم إجرائي؛ أي أنه العملية الموصلة إلى الفهم والإفهام في حالة اشتغالها، حتى وإن اقتضى الإجراءُ التعليمي تقديمها منفصلة أو ساكنة أحياناً.

وعند تأملنا لأصناف الدلالة على المعاني من لفظ وغير لفظ نقتنع أن الكتاب قد اتجه في البداية إلى وضع نظرية لمعرفة الكون والإنسان، وتداول هذه المعرفة بالأدلة المختلفة. إنها نظرية الرمزية الكونية: عقد الرموز وفكها بالتواضع والاعتبار (التأمل).

فالشيء المركزي الثابت في كتاب البيان والتبيين هو الفهم والإفهام بالوسائل المختلفة: الوسائل اللغوية والإشارية خاصة.

أما المحيط فقد كان، إلى حدّ ما، مَرِناً بوعي وإرادة من الجاحظ. وقد عبر عن ذلك في مناسبات عديدة وبعبارات لا لبس فيها:

1ــ يقولُ مقدماً "كتاب العصا"، وهو أحد أبواب كتاب البيان والتبيين:

---

1 ــ البيان والتبيين 76/1.

2 ــ نفسه 75/1.

3 ــ نفسه 76/1.

"هذا، أبقاك الله، الجزء الثالث من القول في البيان والتبيين، **وما شابه ذلـــك مـــن غـــرر الأحاديث، وشاكله من عُيون الخُطب، ومن الفقر المستحسنة، والنُّتـــف المســـتخرجة، والمقطعات المتخيرة، وبعض ما يجوز في ذلـــك مـــن أشـــعار المذاكـــرة، والجوابـــات المنتخبة**"[1].

فهناك، إذن، حديثٌ في صميم النظرية البيانية، وهناك إيرادٌ لمـــا يتّصـــل بـــها **مشـــابهةً ومشاكلةً** من مواد ضرورية للخطيب. حتى الشعر المثبت في الكتاب هو شعر "المُذاكـــرة" و"الجوابات"، فتأملْ!

وقد وقف أستاذنا العلامة أمجـــد الطرابلســـي، عنـــد هـــذه الخصوصيـــة قـــائلا: "إن الاستشهادات الشعرية في هذا الكتاب كثيرة، ولكنها ليست دائما مقاطع مختـــارة بـــهدف الاختيار، إنما هي متفرقات ملائمة لرأي تؤكده، أو ملاحظة تغنيها. ولذلك فإنـــها تســـتمد قيمتها من تنوعها، ومن تجانسها مع المقام الذي تُذكر فيه"[2].

2 ــ ومهما كان هناك من حاجة إلى تنشيط القارئ فإنّ الأمرَ لا يؤدي إلى الخـــروج عن الموضوع جُملة، يقول:

"وجهُ التدبير في الكتاب إذا طال أن يُداوي مؤلفُه نشاطَ القارئ له، ويسوقَه إلى حظـــه بالاحتمال له. فمن ذلك أن يُخرجه من شيء إلى شيء، ومن باب إلى باب **بعدَ ألاّ يُخرجـــه من ذلك الفن، ومن جمهور ذلك العلم**"[3].

فهو يعلمُ إذن، أو يعتقد على الأقل، أنه مهما تصرف في مواد كتاب البيـــان والتبييـــن فيما يتعلق بطريقة العرض فإنه يظل داخلَ عمومِ البيان وهمومه.

3 ــ ولذلك فإنه لا يتردد في الإعلان عن وقـــف الاســـتطراد الـــذي يجـــر خـــارج الموضوع، كما صنع في الصفحة (186/1) معقباً على ما استطردَ إليه من حديـــث حـــول عزوف الرجال عن البنات:

---

[1] ــ البيان والتبيين 3/5.

[2] ــ نقد الشعر عند العرب 59.

[3] ــ نفسه 366/3.

"وهذا البابِ يقع في كتاب الإنسان في فصل ما بين الذكر والأنثى تاماً، وليـــس هــذا البابُ مما يدخلُ في بابِ البيان والتبيين".

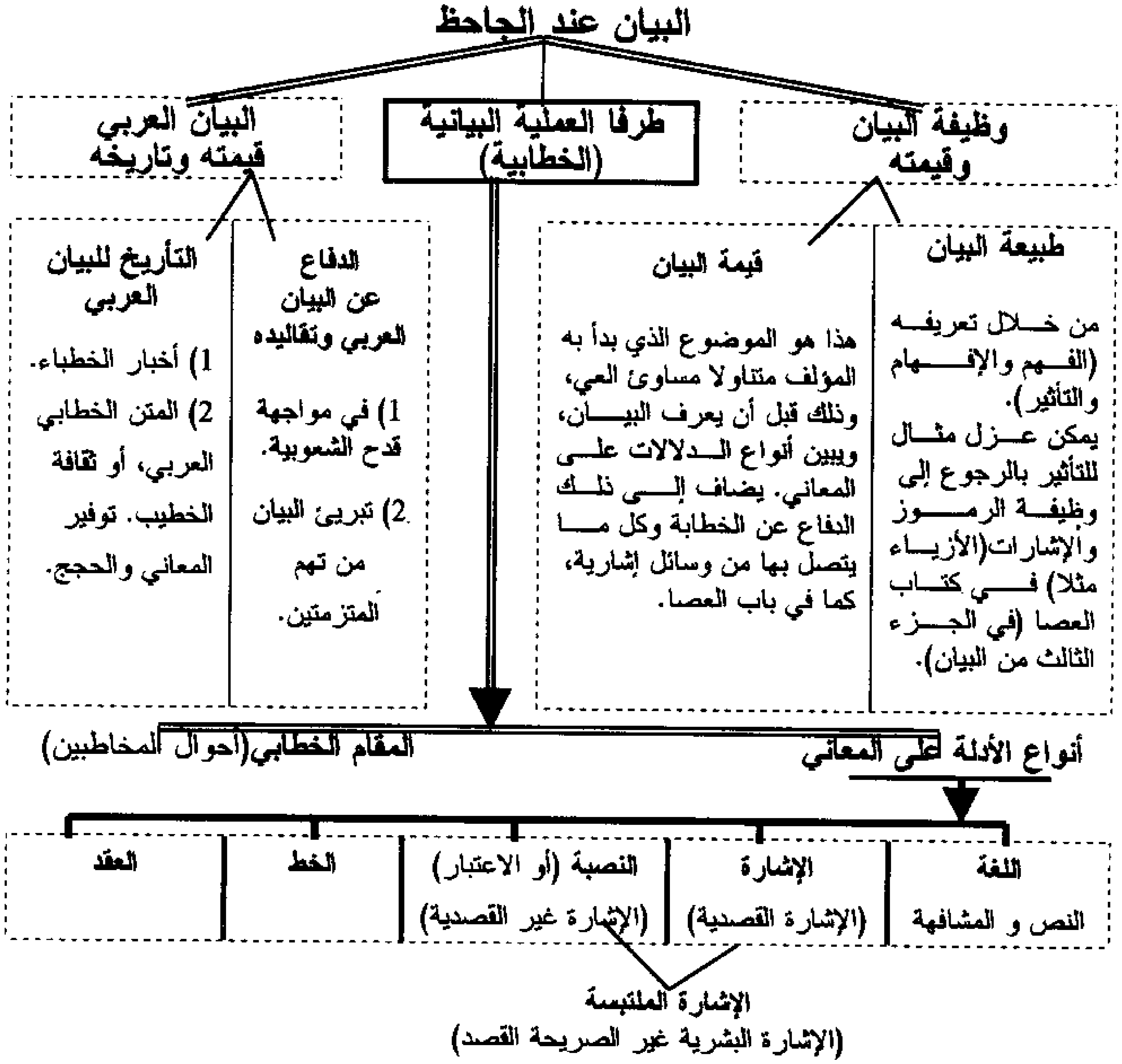
والواقع أن مادة الكتاب لا تخرج عن ثلاثة محاور:

1ـ وظيفة البيان وقيمته.

2ـ العملية البيانية وأدواتها.

3ـ البيان العربي.

يمكن تمثيلها بالتشجير التالي:



ب ــ مفهوم البيان : المعرفة والإقناع

يتنازع البيان عند الجاحظ في كتابه البيان والتبيين مفهومان أو وظيفتان:

1ــ البيان معرفة: الوظيفة الفهمية.

2ــ البيان إقناع: أو الوظيفة الإقناعية.

الوظيفة الثانية هي الوظيفة الصريحة والوظيفة الأولى هي الوظيفة الكامنة المتحكمة في مقدمة الكتاب.

ب.1ــ البيان معرفة واستكشاف

لقد نص الجاحظ حين تصدى لتعريف البيان على أنه فهم وإفهام، قائلا:

"مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام. فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عَن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع"[1].

فالأمر يتعلق بإيضاح المعنى القائم في النفس حتى يدركه الآخر. وقد وصل الجاحظ إلى هذا المعنى انطلاقاً من الوظيفة الأولى للغة وهي التواصل وكشف الكامن في الصدور، ولذلك فقد مهد لمطابقة البيان بالفهم بقوله نقلا عن "بعض جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني" الذين ذهبوا إلى أن "المعاني القائمة في صدور الناس المصورة في أذهانهم مستورة خفيفة .. لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ولا حاجةَ أخيه وخليطه.. وإنما يُحيي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها. وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم وتجليها للعقل، وتجعل الخفي منها ظاهراً والغائب شاهداً والبعيد قريباً، وهي التي تلخص الملتبس وتحل المنعقد وتجعل المهمل مقيداً، والمقيد مطلقاً، والمجهول معروفاً، والوحشي مألوفاً، والغفل موسوماً والموسوم معلوماً"[2].

فالوسيلة تدور حول الذكر والإخبار والاستعمال، والوظيفة ترجع إلى التقريب من الفهم وإظهار الخفي وتقريب الغائب والبعيد إلى الأفهام وحل المنعقد...إلخ وهذه هي وظيفة اللغة بصفة عامة.

---

[1]ــ البيان والتبيين 76/1.

[2]ــ نفسه 75/1.

بل تلك وظيفة الرموز والعلامات في المجال السميائي العام، وهو المجال الذي وضع فيه الجاحظ البيان من الوجهة النظرية، فتحدث عن أنواع الدلالة من لفظ وغير لفظ، كما هو معلوم.

هذا المفهوم العام تحدث عنه الجاحظ في الحيوان أيضاً وعدد أوجه الدلالة فيه على نحو ما في البيان والتبيين. ويبدو أن كتاب الحيوان هو تطبيق لمجال واسع من مجالات البيان بالمفهوم المعرفي من حيث هو نظر وتأمل في الكون، في أسراره وغرائبه، هذا المجال الذي دعاه الجاحظ النصبةَ والاعتبار.

لقد كان هذا المفهوم للبيان، أي المعرفة والاستكشاف، قاسماً مشتركاً بين عدة مجالات للبحث والاستنباط، خاصة المجال الفقهي والأصولي.

فحين نرجع إلى كتاب الرسالة للشافعي، وهو متقدم على الجاحظ (ت204 هـ)، نجده يعرف البيان بقوله: "البيان اسم جامع لمعانٍ مجتمعة الأصول متشعبة الفروع. فأقل ما في تلك المعاني المجتمعة المتشعبة أنها بيان لمن خوطب بها ممن نزل القرآن بلسانه، متقاربة الاستواء عنده. وإن كان بعضُها أشدَّ تأكيدَ بيانٍ من بعض، ومختلفة عند من يجهل لسان العرب"[1].

إن هذا التعريف "يقفز (حسب لفظ عابد الجابري) بكلمة "بيان" من مستوى المواضعة اللغوية الجارية إلى مستوى "المفهوم"، مستوى المصطلح العلمي"[2].

من الأكيد أن الجاحظ قد تأثر بهذا المفهوم الذي يجعل النص القرآني دليلا على معنى يحاول الأصولي وضع أصول (أي قوانين) لاستكشافها كما هو متأثر بالمفهوم الكلامي الذي يجعل الكون دليلاً على وجودِ الله وقدرتِه: دلالة الأثر على المؤثر.

تأثر بهذين المفهومين وربما بغيرهما وحاول صياغة نسق سميائي في ضوء الهموم المنطقية الإقناعية لعصره التي لا يمكن أن يغيب عنها المنطق الأرسطي. وفي هذا

---

1 ــ الرسالة 21.

2 ــ نقد العقل العربي 18. ونحن لا نذهب إلى ما ذهب إليه الأستاذ الجابري من وسم الفكر العربي بالبيانية في مقابل العقلانية اليونانية، فالبيان مجال، أما البيانية كطابع، إن وجدت، فهي مرحلة وسنعود للتوضيح في الملحقة.

المستوى يلامس الجاحظ المفهوم الذي سيلح عليه ابن وهب، ويستعمل في هذه الحالة كلمة "العلم". يمكن في هذا الصدد أن نقارن بين مكونات البيان عند ابن وهب كما سترد وبين النص التالي الذي أورده الجاحظ في البيان والتبيين: "وكان يقال: أول العلم الصمت، والثاني الاستماع، و الثالث الحفظ، و الرابع العمل به و الخامس نشره"[1].

إن مراحل العملية العلمية هي نفسها أبواب البيان عند ابن وهب مع قليل من التأويل:

الجاحظ	الصمت	+ الاستماع	الحفظ	+العمل	= النشر	
ابن وهب	= 1 ــ الاعتبار		= 2 ــ الاعتقاد		3. العبارة	4. الكتاب

غير أن هذا الإطار السميائي العام لم يكن هو موضوعَ كتاب البيان والتبيين وإن نازع موضوعَه جراءَ عدم تمييز الجاحظ صراحة بين الموضوع والإطار؛ إن موضوع البيان والتبيين هو الإقناع كما نبين بعده. وليس المفهوم المعرفي العام إلا إطاراً.

ب.2 ــ البيان إقناع، أو الوظيفة الإقناعية

تحدثَ الجاحظُ منذ مطلع الكتاب، وقبل التصدي للتعريف، عن **فعلِ البيان وأثره، ومساوئ العي وضررِه.** فكشف عن مقصوده بصورة غير مباشرة، ومرجعُه الدور الإقناعي للكلام وما يتصل به من عناصر إقناعية غير لغوية. كما عرض لهذا الجانب الإقناعي ضمن أخبارٍ وأحداثٍ داخلَ الكتاب.

نقدم هنا مجموعة من النصوص أغلبها من الصفحات الأولى للكتاب، نتمنى أن يتأمل القارئ ألفاظها قبل قراءة تعليقنا عليها. عساهُ يجد فيها ــ كما وجدنا ــ ما يبرز هذا الجانب الذي لم يجد عناية من الدارسين. هذا البعد الذي يقف بين المنطق والشعر، وهو فن الإقناع أو بلاغة الخطاب الإقناعي:

1ــ "وسأل الله، عز وجل، موسى بن عمران عليه السلام حين بعثه إلى فرعون **بإبلاغ رسالته، والإبانة عن حجته، والإفصاح عن أدلته**"[2].

---

[1] ــ البيان والتبيين 198/2. نفترض إلمام القارئ بالكتابين.

[2] ــ البيان والتبيين 7/1.

2 ـ "وليس، حفظك الله، مضرةُ سلاطة اللسان عند **المنازعة**، وسقطات الخطل يوم **إطالة الخطبة**، بأعظم مما يحدث عن **العي** من **إخلال الحجة**، وعن الحصر من فوت **درْك الحاجة**"[1].

3 ـ "وقال موسى (ص): "وأخي هارون هو **أفصح مني لساناً**، فأرسله معي ردأً **يُصدقني**" (34/38). وقال: "ويضيق صدري ولا ينطلق لساني"

"ورغبة منه (موسى) في غاية **الإفصاح بالحجة** والمبالغة في **وضوح الدلالة** لتكون **الأعناق إليه** أميل، و**العقول عنه أفهم**، و**النفوس إليه أسرع**، وإن كان قد يأتي من وراء الحاجة، ويبلغ أفهامهم على بُعد المشقة"[2].

4 ـ "وذكر الله، عز وجل، لنبيه، عليه السلام، حال قريش في **بلاغة المنطق**، ورجاحة الأحلام، وصحة العقول، وذَكر العربَ وما فيها من الدهاء والنكراء والمكر، ومن **بلاغة الألسنة واللّدَد عند الخصومة**"[3].

5 ـ "ثم ذكر **خلابة ألسنتهم** واستمالتهم الأسماع **بحسن منطقهم**"[4].

6 ـ "كان أبو شَمِرٍ إذا نازع لم يحرّكْ يديه ولا منكبيه. وكان يقول : ليس من حق المنطق أن تستعين عليه بغيره، حتى كلّمه إبراهيمُ بن سيار النظام، عند أيوب بن جعفر، **فاضطرهُ بالحجة** والزيادة في المسألة حتى حرك يديه وحل حُبوته"[5].

7 ـ "ومدح (الله) القرآن بـ **البيان والإفصاح**، وبحسن التفصيل والإيضاح، وبجودة الإفهام وحكمة الإبلاغ، وسماه فرقانا، كما سماه قرآنا"[6].

8 ـ "ولما علم واصلُ بنُ عطاءٍ أنه ألثغُ فاحشُ اللثغ، وأن مخرج ذلك منه شنيع، وأنه، إذ كان **داعية مقالة**، و**رئيس نِحلة**، وأنه يريد **الاحتجاج على أرباب النحل**، وزعماء

---

[1] ـ البيان والتبيين 12/1.

[2] ـ نفسه 7/1.

[3] ـ نفسه 8/1.

[4] ـ نفسه 9/1.

[5] ـ نفسه 91/1.

[6] ـ نفسه 8/1.

المِلل، وأنه لابد من مقارعة الأبطال، ومن الخطب الطوال، وأن البيان **يحتاج إلى تمييز وسياسة**... وأن ذلك من أكثر ما **تُستمال به القلوب وتثنى به الأعناق، وتزين به المعاني**، وعلم واصل أنه ليس معه ما ينوب عن البيان التام واللسان المتمكن، والقوة المتصرفة كنحو ما أعطى الله نبيه موسى (ص) من التوفيق والتسديد، مع لباس التقوى وطابع النبوة... رام أبو حذيفة إسقاط الراء"[1].

9 ــ "قال بعضُ جهابذة الألفاظِ ونقادِ المعاني: المعاني القائمة في صدور الناس المتصوَّرة في أذهانهم... مستورة خفية... لا يعرف الإنسانُ ضَمير صاحبه ولا حاجة أخيه وخليطه... وإنما يُحيي تلك المعاني ذكرُهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها. وهذه الخصال هي التي **تقربها من الفهم، وتجليها للعقل**، وتجعل **الخفي منها ظاهراً، والغائب شاهداً، والبعيد قريباً**، وهي التي **تلخص الملتبس، وتحل المنعقد**، وتجعل المهمل مقيداً، والمقيد مطلقاً والمجهول معروفاً، والوحشي مألوفاً، والغفل موسوماً، والموسوم معلوماً"[2].

المؤهلات والعوائق		صفات البيان وموضوعه		الغـرض
المؤهلات	العوائق	الصفات	الموضوع	التأثير
المنطق	العي	الإبلاغ	الدعوة إلى مقالة	استمالة القلوب
الأحلام	الحصر	الإبانة	الدفاع عن نحلة	ثني الإقناع
العقول	ضيق الصدر	الإفصاح	إبلاغ الرسالة	التصديق
الدهاء	توقف اللسان	الفصاحة	الحجة	ميل الأعناق
المكر	اللثغ	الوضوح	الحاجة	فهم العقول
الألسنة		الصحة	المنازعة	إسراع النفوس
النكراء		البيان		الاستمالة
التمييز		حسن التفصيل		الاضطرار
السياسة		الإيضاح		التحريك
لباس التقوى		وضوح الدلالة		حل الحبوة

[1] ــ البيان والتبيين 14/1 ــ 15.

[2] ــ نفسه 75/1.

طابع النبوة		الإفهام الفهم الاحتجاج الأدلة		

اعتمادا على هذا الجدول نلاحظ بسهولة أن ليس الفهم والإفهام بالمعنى التعليمي الهادئ هو ما تعبر عنه هذه النصوص، بل الواقع أنها تتجه اتجاهاً إقناعياً ممتداً بين قطبي الاستمالة والاضطرار، مع تداخل هذين المستويين خاصة في الوسائل المؤدية إليها.

يمكن اعتبار الدهاء والمكر والنكراء..الخ والمنازعة والاحتجاج والحجة والدفاع إلخ وثني الأعناق والاضطرار بالحجة والتحريك وحل الحبوة...إلخ من **أجلَى صفات الاضطرار** (بمعنى الإكراه إلى حد ما).

ويمكن اعتبار السياسة والمنطق والأحلام..إلخ والإبانة والوضوح والدعوة...إلخ، واستمالة القلوب وميل الأعناق وإسراع النفوس من أجلَى صفات الاستمالة.

هذا على وجه الإجمال، ذلك أن بعض المؤهلات والوسائل قابلة للاستعمال في هذا الاتجاه أو ذاك، غير أن الذي ينبغي تأكيده هو أن المؤهلات التي رصدها الجاحظ والآثار التي توخاها تحسم في أمر الغرض من بعض الوسائل التي تبدو محايدة مثل الفهم والبيان والوضوح والصحة، إنها كلها وسائل موجهة للإقناع استمالةً أو اضطراراً.

ومع تداخُل المفهومين فإن المفهوم الأول (العام) يدخل في الرؤية العامة للعصر تأملا في النص والكون، وإن المفهوم الثاني (الخاص) يدخل في إطار الهموم الشخصية والمذهبية للجاحظ باعتباره علما من أعلام المعتزلة حاول ضمن جهود شيوخهم المذكورين في البيان والتبيين وغير المذكورين تقنين الخطاب الإقناعي، أي العمل في المستوى البلاغي: تفاوت الخطاب وشجاعته.

لم يقدم لنا الجاحظ ما يدل على تفريقه بين المستوى المعرفي العام للبيان والمستوى الإقناعي التداولي الخاص، بحيث يكون الثاني، الذي اعتبرناه بلاغيا، مستوًى من مستويات الأول الذي اعتبرناه لغويا أو سميائيا.

ولم يقدم حين الحديث عن الفهم نعوتا إضافية تدل على امتداد الفهم إلى الإقناع، بـل إن المفهوم العام زاحمَ المفهوم الخاص في المراحل اللاحقة التي أعلن فيها الجاحظ الانتقال من العام إلى الخاص، على النحو التالي:

البيان ←—— البلاغة ←—— الخطاب الشفوي(الخطابة)

حيث نجد الإفهامَ يقدمُ بدون قيود أولَ الأمر، الشيء الذي ينسف بُعده البلاغي، ثم يتم التراجع عن هذا الإطلاق من خلال تأكيد البُعد البلاغي.

ومن خلال عملية التراجع هذه يقدم الجاحظ تصوره لبلاغـةٍ إقناعية قائمة على الصواب اللغوي والتوسط البلاغي في حوار مع المقام. وهذا ما يهمنا بسطه الآن.

لم يكدِ الجاحظُ ينتهي من تعريف البيان باعتباره فهما وإفهاماً بالوسائل اللغوية وغير اللغوية حتى قايض كلمة بيان بكلمة بلاغة (ابتداء من الصفحة 88/1 بالضبط). قلنا "قايض" لأنه لم يقدم أي بيان يرتب العلاقة بين المفهومين. كان يتحدث عن البيان باعتباره موضوعاً للكتاب ثم صار يتحدث عن البلاغة باعتبارها الموضوع نفسه. غير أنه من جهة أخرى، لم يعتمد تعريفَ البيان السابقَ تعريفاً للبلاغة بل صار يورد اقتراحات مختلفة منسوبة إلى الأمم مثل الهند والفرس وإلى أعلام من الثقافة العربية.

وفي خضم هذه الاقتراحات وفي ظل هموم تربوية تعليمية (تعليم الخطابة) يظهر المقام باعتباره حكماً، وتقدم صحيفة بشر بن المعتمر باعتبارها بديلا للمناهج التعليمية القائمة على إكساب المهارة من خلال حفظ النماذج الجيدة وتقليدها. وفي هذا السياق يقايض المؤلف، مرة أخرى، فيتحدث عن الخطابة كمرادف للبلاغة. ولا غرابة في ذلك فقد كانت البلاغة في تصور ذلك العصر تنظر إلى الخطابة بقدر ما سينظر البديع إلى الشعر. تأمل الخبر التالي، ولاحظ كيف صرفت البلاغة إلى المعرفة بالخطابة دون أن يلقى ذلك أي اعتراض:

"قال معاوية بن أبي سفيان لصُحارِ بن عياشٍ العبدي: ما هذه البلاغة فيكم؟! قال: شيءٌ تجيشُ به صدورنا، فتقذفه على ألسنتنا. فقالَ له رجل من عُرْض القوم: يا أمير

المؤمنين هؤلاء بالبُسْر والرُّطَب، أبصرُ منهم بالخُطَب"[1].

ج ــ مكونات الخطاب البياني:

ج.1 ــ اللغة: الصواب والاعتدال

إن تحديد مفهوم البيان ووظيفته هو الإطار الذي يحدد البنية اللغوية المناسبة لإنجاز تلك الوظيفة وتحقيق ذلك المفهوم في مستوى اللغة وما يصاحبها أو يُكمّلها من إشارات وعناصر إخراج وتجسيد.

لقد انحصرت وظيفة البيان في الفهم والإفهام في بعديه: المعرفي والإقناعي (الاستمالة، والاحتجاج) كما سبق.

ثم ربطت الأداةُ بالموضوع والمناسبة أي بالمقام الخطابي. وقد شرح الجاحظ ما يقصدُه بالموضع فأرجعه إلى أمرين:

1ــ أقدارُ المستمعين

2ــ أقدارُ الحالات.

يقول: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات"[2].

(وكلمة "معاني" هنا تؤخذ في معناها الواسع: المعاني اللغوية (أي تفاوت الدلالات وتوالدها) والمعاني الاجتماعية والدينية والفكرية...إلخ)

1 ــ استعمل المؤلف في الحديث عن **أقدار المستمعين** عدة ألفاظ دالة من أهمها الطبقات، أي الفئات التي يكون لها في الغالب معجم خاص، ومصطلحات متميزة، مثل المتكلمين والنحاة والعروضيين[3]. كما فرق بين العامة والخاصة[4]، إلى غير ذلك من الملاحظات

---

[1] ــ البيان والتبيين 96/1.

[2] ــ نفسه 139/1

[3] ــ نفسه 139/1.

[4] ــ نفسه 137/1.

الاجتماعية التي يضيق هذا المقام باستقصائها، مثل البداوة والوحشية[1].

2 ـ أما الحديث عن **أقدار الحالات**، فينصرف إلى مناسبات القول. فقد يكون المستمع واحداً في الحالتين، ولكن المناسبة، تختلف فتختلف لذلك المعاني؛ فخطبة العيد أو الجمعة أو الحفل أو غيرها من المناسبات العامة لا تستسيغ استعمال لغة معقدة أو مُغربة[2]، وقد عرضنا لمفهوم المقام عند الجاحظ في مقال سابق فليراجع[3].

إن هذا الدور الحاسم الذي أعطاه الجاحظ للمقام كان ينظر أساساً إلى التخاطب، أي إلى الكلام الشفوي على الإجمال. غير أنه ما كاد يستقر كمبدأ نظري حتى اصطدم بأمرين: أحدهما، وهو الأهم، حالُ اللغة العربية في عصره حيث عمت العُجمة واللحن في النطق والنحو، والثاني توجه البيان نحو النماذج الخطابية والأمثال والحكم الجيدة المتفاضلة.

كان الجاحظ في معرض التنويه بالمقام واعتباره أساسَ الفهم والإقناع الخطابي قد أوردَ كلاماً للعتابي مُطلقاً، ثم عاد إلى تقييده بعد أن لاحظ حال اللغة العربية وقتَها فقال:

"والعتّابي حين زعم أن كُل من أفهمك حاجته فهو بليغٌ، لم يعنِ أن كل من أفهمنا من معاشر المولّدين والبلديين قصدَه ومعناه، بالكلام الملحون، والمعدول عن جهته، والمصروف عن حقه، أنه محكوم له بالبلاغة كيف كان، بعد أن نكون قد فهمنا عنه. ونحن قد فهمنا معنى كلام النبطي الذي قيل له: لِمَ اشتريتَ هذه الأتان؟ قال: "أركبُها وتَلَد لي"، وقد علمنا أن معناه كان صحيحاً..."[4]. إذ فهمنا أنه يقصد "تلِدَ".

"وإنما عنى العتابي إفهامك العرب حاجتك على مجاري كلام العرب الفصحاء. وأصحابُ هذه اللغة لا يفقهون قول القائل منا "مكرهٌ أخاك لا بطل.."[5].

---

[1] ـ البيان والتبيين 144/1.

[2] ـ نفسه 140/1.

[3] ـ ضمن مقال بعنوان: «المقام في الأجناس الخطابية والشعرية». في مجلة دراسات سميائية ع.5. 1991. وفيه عرض للمقام من أرسطو إلى البلاغة الجديدة.وقد ضم إلى كتاب نظرية الأدب في القرن العشرين.

[4] ـ البيان والتبيين 161/1.

[5] ـ نفسه.

فلعلاج المسألة الأولى طُرح مَبدأ الصّحة وهي ملخصة في مطابقة الكلام للتعبير العربي الوارد من الجزيرة العربية قبل الاختلاط. وهي قضية كان النحاة وعلماء اللغة قد تكفلوا بعلاجها، وهي من جهة ثانية سابقة عن الهموم البلاغية، ولذلك لم يخُض فيها الجاحظ.

أما المسألة الثانية مسألة التفاوت في درجات البيان، واختلاف الوسائل والتعابير، فقد طُرحت في حدود المطلبين المتعارضين: مطلب التواصل المقامي ومطلب الإبداع الشعري، فالخطاب التواصلي الإقناعي وإن كان يستعمل الوسائل الشعرية من تجنيس واستعارة ومطابقات ..إلخ، فإن ذلك في حدود خدمة وضوحِ الدلالة ونفاذ الخطاب.

و قد نبه حمادي صمود "إلى أن قلة اعتناء (الجاحظ) بالوجوه و تحديدها و تصنيفها قد لا يفسر بالمرحلة التاريخية التي تتنزل فيها مشاركته...و إنما بتعارضه مع أصول نظريته التي يرتبط،حسْبها، جمال النص بسياقه، وتقاس نجاعته بنسبة موافقته للمقام والحال. و من ثم لا يكتسب الوجه قيمة قارة من شأنها أن تدفع المؤلف إلى الاهتمام به اهتماما خاصا"[1].

وسط هذه المفارقات يقترح الجاحظ مبدأ "المقدار" و"الإصابة"، فمتى كانت المقاديرُ مناسبة أصابت الهدف.

إن المقدار والوسط هو الذي يعطي الشيء أو المزية دلالتهما الجوهرية، فما زاد على ذلك أو نقصَ احتملَ معنى آخرَ. يقول الجاحظ مؤطراً نظريته البلاغية بصدد ما روي عن الأحنف بن قيس في شأن الحياء:

"إن الحياءَ اسمٌ لمقدار من المقادير، ما زادَ على ذلك المقدار فَسمّه ما أحببتَ، وكذلك الجودُ اسمٌ لمقدار من المقاديرَ، فالشرفُ اسم لما فضل عن ذلك المقدار، وللحزم مقدار؛ فالجبن اسمٌ لما فضل عن ذلك المقدار، والاقتصادُ مقدار، فالبخل اسمٌ لما خرج عن ذلك المقدار"[2].

---

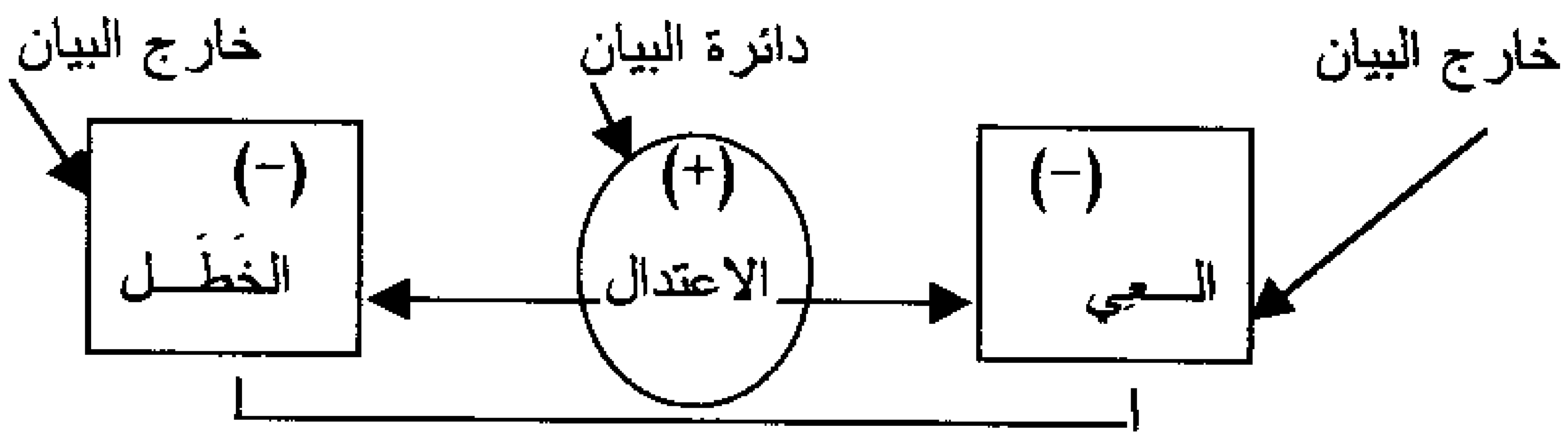
[1] ــ التفكير البلاغي عند العرب 305.

[2] ــ البيان والتبيين 203/1.

ولهذا النص دلالة خاصة لأنه جاء في مناسبة الرد على من استغل حديثا للرسول (ص) في ذم البيان:

"وإنما وقع النهي عن كل شيء جاوز المقدار، ووقع اسم العي على كل شيء قصر عن المقدار، فالعي مذموم، والخطل مذموم، ودينُ الله، تبارك وتعالى، بين المقصِّر والغالي"[1].

فالعي أي العجز عن التعبير مذموم، والخطل أي المبالغة الموصلة للتكلف ومجافاة الحق مذمومة، والبيان هو المنطقة المحصورة بينهما، المنفصلة عنهما معاً.



ومع أن الشعر القديم يقوم في الغالب بالوظائف الخطابية فإن الجاحظ لم ينسَ صفته الجوهريةَ وهي الانزياح، ولذلك، قبِل منه الخروجَ عن الوسط، بل اعتبر ذلك قاعدته: فهو إما حار أو بارد، ومثله النكتة والغناء، فهي لا تقبل الوسط فإما جزلة قوية أو مُسِفَّة طريفة ساخرة، وبذلك جوز للشعراء استعمال لغة الفئات الاجتماعية في مجال الهزل بخلاف الخطباء. ولو أن الجاحظ شُغل بالشعر لنفذ إلى جوهره، خاصة وقد مارس بُعده الخطير في السخرية.

وربما جاز أن يُلخص مفهوم الصواب والتوسط في مفهوم الإصابة الذي تردَّد عنده[2] ليدل على إصابة طريقة العرب في التعبير وإصابة قلوب المستمعين وعقولهم معاً.

وحين أتحدث، مع الجاحظ، عن مفهوم البيان كمشروع منطقي (كما جاء في أول البيان وطُوِّر في البرهان) أو كنظرية بلاغية للخطاب الشفوي، كما أنجز فعلا في البيان

[1] ـ البيان والتبيين 203/1.

[2] ـ نفسه 147/1. قال: "وهم يمدحون الحذق والرفق والتخلص إلى حبات القلوب، وإلى إصابة عيون المعاني. ويقولون: أصاب الهدف، إذا أصاب الحق في الجملة. ويقولون قرطس فلان وأصاب القرطاس إذا كان أجود إصابة من الأول"(نفسه).

والتبيين، وأغض الطرف عن الشعر باعتباره كياناً مستقلا عن الخطابة لا أحس بأية مغامرة. ذلك أن معركة القدماء والمحدثين ومعركة الإبداع والاتباع كانت على أشدها، وهي معركة تتوجه مباشرة إلى البنيات اللغوية الشعرية مثل التجنيس والاستعارة والتطبيق وما شاكل ذلك من الصور التي دعاها المحدثون بديعاً وجمعها عبد الله بن المعتز في كتابة "البديع". فالمسألة مسألة اختيار ناتج عن انتماء. إن معركة الجاحظ لم تكن فنية بين شاعر قديم وشاعر حديث، وليست همومه في حدود الفرق بين استعارة الشاعر الجاهلي واستعارة الشاعر العباسي، إن معركة البيان كانت معركة فكرية حضارية والخطابة كانت دائما ملتبسة بالسياسة والعدالة.

في الوقت الذي كان الجاحظ مشغولا بتجميع الأمثال والحكم والخطب الجيدة المتضمنة للأفكار والملاحظات العميقة و"أشعار المذاكرة " أي التي تحتوي معاني وحججاً من أجل تكوين الخطيب المقتدر في معركة الحجاج التي يخوضها مع المعتزلة كان الشعراء والشعراءُ النقادُ يجمعون الصور البلاغية وينتخبون الأمثلة من القديم والحديث للاحتجاج بها في معركتهم الأدبية كما فعل أبو تمام. **ومن هنا افترق المنشآن؛ منشأ البيان ومنشأ البديع**[1].

ج. 2 ـــ الإشارة

حين انسحب الحديث من البيان بمفهومه العام إلى البلاغة بمفهومها الخاص كان ذلك بمثابة حصْر له في مجال اللفظ وما يُصاحبه أو ينوب عنه من إشارة في مجال محدد مضبوط هو البيان الشفوي المباشر (الموجه إلى مخاطب محدد) أي الخطابة بمعناها الواسع الذي يشمل كل صور التخاطب قصد الإبلاغ والإقناع. ومع هذا التوجه نحو اللغة فقد ظل يحتفظ بالبعد العام الإشاري الذي يشمل اللغة وغيرَها من أنساق التواصل والتأثير.

رفعاً للبس نقسم تناولَه لمفهوم الإشارة إلى مستويين:

1 ـــ **الإشارة المساعدة على التبليغ**، المصاحبة للفظ المكملة له. وقد حظيت منه باهتمام كبير باعتبارها جزءاً من بلاغة الخطابة العربية من جهة، ولكونها هدفاً لمطاعن

[1] ـــ انظر الفصل الأول من هذا القسم.

الشعوبية، لاتصالها بنسق الحياة البدوية العربية من جهة ثانية. وفي هذا المستوى يندمج حديثه عن صفات الخطيب وهيآته وتقاليد العرب في الخطابة كالاتكاء على العصا (انظر باب العصا).

2 ــ **الإشارة الدالة في حد ذاتها** باعتبارها نسقاً منفصلا عن اللغة وتشمل عنده صور التعبير الاجتماعي مثل طريقة اللباس والأزياء والمراكب وغير ذلك من المظاهر المعبرة التي يُقصد منها التأثير في الآخرين.

(هذا دون أن نقف عند الإشارة غير القصدية التي عبر عنها بالنصبة حديثا مستقلا فجانبٌ منها، وهو شبه القصدي، يندمج في المفهوم الثاني، والجانب الآخر يدخل في نظرية المعرفة والمنطق، ويبتعد عن هموم الخطاب الشفوي الإقناعي الذي توجه إليه الجاحظ بعد التمهيد النظري الذي وسِعَ النصبة).

والمعنى الأول مندمج في الثاني بصريح لفظ الجاحظ. فقد انتهى حديثُه عن العصا باعتبارها أداة إشارية مصاحبة للكلام إلى اعتبارها جزءاً من النظام الإشاري الذي يتخذ منه الناس سمات ودلائل على المعاني. يقول، راداّ على احتقار الشعوبية لشأن العصا:

"ولو علم القوم أخلاقَ كلِّ أمة، وزي أهل كل لغة، وعللهم في ذلك، واحتجاجهم له لقل شغبهم..".

"وبالناس، حفظك اللهُ، أعظمُ الحاجةِ إلى أن يكون لكلِّ جنسٍ منهم سيماً، ولكل صنفٍ منهم حيلة وسِمة يتعارفون بها"[1].

الإشارة والسلوك:

بالانتقال من الإشارة المصاحبة للفظ إلى الإشارة ــ المظهر المصاحبة للسلوك ــ ينتقل الجاحظ من وظيفة الإفهام باعتباره مطلباً سابقا للتأثير والإقناع إلى مطلب التأثير والإقناع باعتبارهما مطلبين مباشرين (ينطويان على الفهم).

وهذا جلي حين تصاحبُ الإشارةُ سلوكاً أو ممارسة اِجتماعية أو فنية لإعطائهما بعداً لا ينطويان عليه في ذاتهما:

---

[1] ــ البيان والتبيين 91/3.

"من تمام آلة القَصَص أن يكون القاصُّ أعمى، ويكونَ شيخاً بعيدَ مدى الصوت. ومن تمام آلة الزَّمْر أن تكون الزامرة سَوداء. ومن تمام آلة المغني أن يكون فارِهَ البِرذون، برّاق الثياب، عظيمَ الكِبْر، سيءَ الخُلُق. ومن تمام آلة الخَمار أن يكون ذِمّياً ويكون اسمُه أذِينَ أو شَلُوما أو مازِريار، أو أزدانِقاذار، أو مِيشا، ويكون أرْقَطَ الثياب، مختومَ العنُق. ومن تمام آلةَ الشعر أن يكون الشاعرُ أعرابيًّا، ويكونَ الداعي إلى الله صوفياً، ومن تمام آلة السُّؤْدُدِ أن يكون السيد ثَقِيلَ السمع، عظيمَ الرَّأسِ"[1].

وهذه ليست اقتراحات جديدةً يقترحُها الجاحظُ بل هي استقصاءٌ و تنظيرٌ لممارسات سارية. من شواهد ذلك عنده أن العُماني الراجزَ دخلَ "على الرشيد لينشد شعراً" فلم يستسغ لباسَه الساذجَ فأمرهُ بارتداء "عمامة عظيمة الكور" وخفين دُمالقانِ. فبكّر عليه من الغد وقد تزيا بزي الأعراب، فاستمع إليه وأجازه[2].

ويُستخلص من الأخبار التي أوردها الجاحظ نفسه أن المظاهر الإشارية والسلوكية المصاحبة للغة المدعمة لها كانت موضع نقاش وجدل من زوايا متعارضة أحياناً.

فهناك من يرى أن "السِّنَّ والسَّمتَ والجمال وطول الصمت" تُكمِّل وتتمِّم دور اللغة[3]وهذا هو السؤال السائد. ونُسب الرأي المخالفُ المثيرُ للجدل إلى سهل بن هارون، يقول الجاحظ بعد إيراد الرأي الأول:

"وخالفَ عليه سهلُ بن هارون في ذلك. وكان سهلٌ، في نفسه، عتيقَ الوجه، حسنَ الشارة، بعيداً من الفَدامة، معتدل القامة، مقبولَ الصورة. يُقضى له بالحكمة قبل الخبرة، وبرقة الذهن قبل المخاطبة، وبدقة المذهب قبل الامتحان، وبالنبل قبل التكشف. فلم يمنعه ذلك أن يقول ما هو حق عنده، وإن أدخلَ ذلك على حاله النقص"[4]. و مردُّ عجب الجاحظ إعظامُ سهل بن هارون أمرَ المفارقة بين المظهر والمخبر؛ فحين نكتشف أن الشخص البسيط الذي لا يدل حاله على فضل أو علم يُخفي خلفَ مظهرهِ الخداعِ خطيباً بليغاً، أو عالماً كبيراً، نتأثر لذلك، ونرفع من شأنه أكثر مما كنا سنفعل لو علمنا فضله مسبقاً.

---

[1] ــ البيان والتبيين 95/1.

[2] ــ نفسه. ويرجع إلى حديثه عن دلالة الأزياء وتأثيرها في كتاب العصا ضمن البيان والتبيين.

[3] ــ نفسه 89/1.

[4] ــ انظر بقية كلامه في البيان 89/1.

وهناك من كان يرى ضرورة استقلال اللفظ بذاته، فقد روي عن أبي شـــمر (أحـــد أئمـــة القدرية والمرجئة) قوله:

"ليس من حق المنطق أن تستعين عليه بغيره"[1]، والذي كان يحدو أبا شمر هو إظـــهار القدرة والبراعة الشخصية، الشيءُ الذي لم يصمد للاختبار عند ما تصدى لمحاورة النَّظــام كما سبق.

د ــ المحتوى الفكري لبيان الجاحظ

من البين أن قيمة البيان متفرعةٌ عن وظيفته، غير أن هناك ملابسات جعلت الجـــاحظ يكون أكثر صراحة وإلحاحاً فيإيضاح قيمة البيان في المستوى المعرفي والاجتماعي معـــاً، لذلك أكثرَ من التنويه به، وسعى إلى ردّ كل مقالة للطعن فيه اِجتماعية كانت أم دينيـــة، وذمّ كلّ صور العي.

تحدث الجاحظ من أول الكتاب عن اللسان وما قيل فيه من شعر وأخبار، ثم أعقب ذلك في حديث لاحق بذكر زلاته ، ثم عاد للدفاع عن البيان معتبراً أن كل ما قيل في تفضيـــل الصمت مجرد روايات معدولة عن وجهها:

"قد سمعنا روايات القوم واحتجاجهم وأنا أوصيك ألاَّ تدع التماس البيـــان والتبييـــن إن ظننت أن لك فيهما طبيعة... ولا يقطعنك تهيب الجهلاء، وتخويف الجبناء. ولا تصرفنـــك الروايات المعدولة عن وجهها المتأولة على أقبح مخارجها"[2].

"فكيف تهابُ منزلةَ الخطباءِ وداودُ عليه السلام سلَفُك! ..."[3].

"وقد كان لرسول الله (ص) شعراء ينافحون عنه وعن أصحابه بأمره"[4].

---

1 ــ البيان والتبيين.91/1.
2 ــ نفسه 200/1.
3 ــ نفسه 201/1.
4 ــ نفسه.

ويورد، على عادته في مقابلة الآراء، زعم خصوم البيان وجودَ حديث نبوي يقدح فيه، ونصه: "شعبتان من شعب النفاق: البَذاء والبيان، وشعبتان من شعب الإيمان: الحياء والعي"[1].

ثم يعقب بقوله: "ونحن نعوذ بالله أن يكون القرآن يحث على البيان، ورسولُ الله (ص) يحث على العي. ونعوذ بالله أن يجمع رسول الله بين البَذاء والبيان"[2].

فيظهر من هذا الدفاع أن الخطابة (وهي شعبة من شعب البيان) كانت تلاقي عنتاً من جهتين كبيرتين، من جهة الرقابة الاجتماعية والرقابة الدينية التي يبدو أنها موظفة لصالح الأولى. ففي مقابلة البيان بالصمت ما يشعر بأن الخطابة والبيان صفة عامة قد ارتبطت بالفكر النقدي وَ الاحتجاجي. وهذا ما يفسر تدرج الجاحظ في احتجاجه للكلام والبيان على الصمت إلى أن يقول:

"إن السكوت عن قول الحق في معنى النطق بالباطل"[3].

كما أورد صَوراً من الضرر الذي يترتب عن الكلام أو الاتصاف بالبيان، مما يحتج به ضد البيان. فمن ذلك أن عمر بن الخطاب سجن الأحنفَ بن قيسٍ سنةً كاملةً لاختبار أمره بعدَ الذي رآه من بيانه، وما "راعه من حُسن منطقه"[4].

إن الانتقال من التنويه بالبيان وذم العي والخطل إلى التنويه بالكلام وذم الصمت هو في نظري امتدادٌ من المفهوم العلمي البلاغي إلى البعد الإجتماعي الذي كان بصورة مباشرة وغير مباشرة، وراء الاحتفال بالكلام سواء باعتباره مهارة بيانية إقناعية، أو باعتباره إنجازاً لمسؤولية اجتماعية أخلاقية وهي نصرة الحق.

وحين يستعرض المرء الظروف التي سبقت هذا الاحتفال بالبيان (باعتباره احتجاجاً بالمعنى البلاغي والاجتماعي) سيقتنع بأن كتاب البيان والتبيين وما سار في اتجاهه كان يمثل موقفاً حضارياً هو محاولة إرساء مجتمع عقلاني تربط بين أفراده علاقات الإقناع بالمنطق أو الاستمالة بشتى صور الدلالة والتعبير الاجتماعي اعتماداً على رَصيد منتخب

---

[1] ــ البيان والتبيين 202/1.

[2] ــ نفسه.

[3] ــ نفسه 271/1.

[4] ــ نفسه 254/1 ــ 255.

من مأثور الأقوال الخطبية والشعرية التي تسمو إلى مستوى الحكمة والمثل، وكل ما يتصل بذلك من الأخبار والحكايات الكاشفة عن الطبيعة البشرية جادة وساخرة هازلة.

فهذا المشروع الإقناعي المتحضر جاء في أعقاب عصر دموي غلبت فيه نزعتان متعارضتان، تخلان بالمسؤولية الإنسانية وتحتقران العقل،

1) فمن جهة كان بنو أمية والخوارج (من موقعين متناقضين) يمارسان العنف السياسي، والإعنات الفكري، حيث يسود الوعد والوعيد (بالمال والجنة أو بالعقاب والنار) (وهذا بين في خطب الحجاج وزياد ابن أبيه وقطري بن الفجاءة وأبي حمزة)، وكان الفخر والتهاجي طابع العصر حيث تبلور في صورة نقائض ساهم فيها عشرات الشعراء.

2) ومن جهة ثانية كان هناك موقف جمهور كبير من العلماء ورجال الدين الذين مالوا إلى الصمت لكون الأسئلة التي يطرحها العصر حول السياسة الأموية والصراعات بين الصحابة والتابعين محيرة، وهو الموقف الذي تبلور تحت مفهوم الإرجاء. والمرجئون، كما جاء في الملل والنحل: "جماعة يرجئون أصحاب الكبائر، والكبيرة عندهم لا تضير مع الإيمان، بل العمل على مذهبهم ليس ركناً من الإيمان، ولا يضر مع الإيمان معصية، كما لا ينفع مع الكفر طاعة"[1].

فهذه القضية، التي كانت في سياق القول بالمنزلة بين المنزلتين، هي التي هيأت لبلورة **نظرية البيان والبلاغة باعتبارها موقفاً وسطاً بين العنف الآني من جهة والصمت المتخاذل من جهة ثانية. فكان من الطبيعي أن يلامس الحديث التقني البلاغي المفاهيم والمواقف الاجتماعية**، وهكذا. وفي هذا الإطار، تم الانتقال من العي إلى الصمت فالعي عيب بلاغي قد يكون ناتجاً عن عيوب فزيولوجية وثقافية...إلخ، والصمت هو، في نهاية المطاف (حين يقرن بالحق والباطل)، عيبٌ اجتماعي. وهذا هو الصمت الذي تصدى له الجاحظ ورفضه بكل الحجج الضرورية. وإلا فهو يعلم ويصرح في إطار نظرية أصناف الدلالة باللفظ وبغير اللفظ أن هناك دلالة بالنطق ودلالة بالصمت، وأن الصمت في بعض المقامات أبينُ من الكلام وأبلغُ.

إن الجاحظ باستجابته في إطار الفكر الاعتزالي لهذه المطالب الحضارية قد ضمن الإشعاع لكتابه البيان والتبيين سواء على مستوى الكتابة البلاغية بعده أو في مستوى

---

[1] ـ الملل والنحل 48/1.

الدراسات الحديثة التي أولته اهتماماً كبيراً. فعمله لا يكفُّ عن طرح الأسئلة والخوض في الأجوبة.

وإلى جانب هذا البعد الإنساني[1] في الدفاع عن البيان هناك بعد قومي تجلى في دفاعه عن البيان العربي وتقاليده، وهذا مرتبط بعروبته التي تصدت لمزاعم الشعوبية. غير أن الجاحظ حريص دائماً على وضع القومي في الإطار الكوني كما سبق.

هـ ــ البيان بعد الجاحظ

يبدو أن أكمل قراءة بالمخالفة والتكميل لتصور الجاحظ هي التي قام بها ابنُ وهب في كتابه البرهان في وجوه البيان، فالمؤلف لم يُخفِ انطلاقه من عمل الجاحظ مُسجلاً جوانب النقص عنده التي تقتضي إعادة البناء. يقول ابن وهب مفترضاً سُؤالاً، هو في الواقع سؤال عصر الكتابة في مواجهة سؤال العصر الشفوي الذي نظر له الجاحظ في البيان:

"أما بعدُ، فإنك كنتَ ذكرتَ لي وقوفَك على كتاب الجاحظ الذي سماه كتاب البيان والتبيين، وأنك وجدتَه إنما ذكر فيه أخباراً منتحلة وخطباً منتخبة، ولم يأتِ فيه بوظائف البيانِ، ولا أتى على أقسامه في هذا اللسان، فكان عندما وقفتَ عليه غيرَ مُستحق لهذا الاسم الذي نُسب إليه"[2].

ولقد خصصَ ابنُ وهب أكثرَ مقدمةِ البرهان وجوهَرَها للحديث عن **العقل والتنويه به** مبيناً الغَريزي منه والمكتسب. وهذا وحده كاف لبيان اختلاف استراتيجيتي هذين المؤلفين: الجاحظ وابن وهب.

ونثبت هنا نصا طويلا يشرح فيه وجوه البيان التي سيتناولُها بتفصيل في أربعة فصولٍ تكوّن مجمل كتاب البرهان وهي: باب الاعتبار، وباب الاعتقاد، وباب العبارة، وباب الكتاب.

---

[1] ــ تطرقنا لهذا البعد الإنساني عند الجاحظ في مقالة لنا حول «الرواية والاختيار» نشرت ضمن كتاب منشورات كلية الآداب بالرباط. وهناك ربطنا بين عمله وعمل أبي تمام في اختيارهما على أسس فنية وعقلية وخلقية عامة.

[2] ــ البرهان 49.

"البيان على أربعة أوجه، فمنه بيان الأشياء بذواتها وإن لم تُبن بلغاتها، ومنه البيان الذي يحصل في القلب عند إعمال الفكر واللب، ومنه البيان باللسان، ومنه البيان بالكتاب الذي يُبلغ من بَعُدَ وغابَ..."[1].

"فالأشياء تُبينُ للناظر المتوسم، والعاقلِ المتبينِ، بذواتها، وبعجيب تركيب الله فيها، وآثار صنعته في ظاهرها... وإنما تعبر هذه الأشياءُ لمن **اعتبرَ**، وتُتبين لمن طلب **البيان** منها... فهذا وجهُ بيان الأشياء بذواتها لمن اعتبرها وطلب البيان منها، فإذا حصل هذا البيان للمتفكر صار عالماً بمعاني الأشياء. وكان ما يعتقد من ذلك بياناً ثانياً غير ذلك البيان، وخُص باسم **الاعتقاد**. ولما كان ما يعتقده الإنسان من هذا البيان ويحصل في نفسه منه غير متعدٍّ له إلى غيره، وكان الله قد أراد أن يُتمم منه فضيلة الإنسان خلق له **اللسان** وأنطقه بالبيان فخبر به عما في نفسه من الحكمة التي أفادها، والمعرفة التي اكتسبها فصار ذلك بياناً ثالثاً أوضحَ مما تقدمه وأعمَّ نفعاً، لأن الإنسان يشترك فيه مع غيره، والذي قبله إنما ينفرد به وحدَه، إلاّ أن البيانين الأولين بالطبع؛ فهما لا يتغيران بتغيير اللغات، ويتباينان بتباين الاصطلاحات. ألا ترى أن الشمس واحدة في ذاتها، وكذلك هي في اعتقاد العربي والعجمي، فإذا صرت إلى اسمها وجدته في كل لسان من الألسن بخلاف ما هو في غيره، وكذلك **الكتاب**، فإن الصور والحروف تتغير فيه بتغيير لغات أصحابه، وإن كانت الأشياء غير متغيرة بتغيير الألسن المترجِمة عنها"[2].

خـاتـمـة

أما بعد، يمكن إرجاع وظائف البيان، اعتماداً على كل ما سبق، إلى ثلاث وظائف أساسية هي:

1ـ **الوظيفة الإخبارية المعرفية التعليمية:** (حالة حياد)

إظهار الأمر على وجه الإخبار قصد الإفهام.

2ـ **الوظيفة التأثيرية:** (حالة الاختلاف).

تقديم الأمر على وجه الاستمالة وخلب القلوب.

3ـ **الوظيفة الحجاجية:** (حالة الخصام).

---

[1] ـ البرهان 56.

[2] ـ نفسه ص57 ـ 58

لقد استحضر الجاحظ هذه الوظائف الثلاث، غير أن اهتمامه قد توجه بشكل خاصٍّ إلى الوظيفة الثانية بمفهوم يجعلها تمتدُّ في الوظيفتين الثالثةِ والأولى دون أن تصل الوظيفتان (3،1) إلى درجة الظهور كغرضٍ مُستهدف توضع له آليات مضبوطة. وذلك بخلاف ابن وهب الذي ركز على الوظيفة الأولى والثالثة، وذلك في اهتمامه بإنتاج المعرفة وتصنيفِها وطرقِ ووسائل تداولها ومستويات تقنيتها.

إن عمل ابن وهب أقربُ إلى نظرية مَعرفية، في حين أن عملَ الجاحظ يندرج ضمن النظرية البلاغية: بلاغة الخطابة. وهذا يقتضي منا توضيحا بصدد مفهوم البيان و الفكر البياني عند الأستاذ عابد الجابري، حيث وجدنا مجموعة من البلاغيين يناقشون باعتبارهم مناطقة أو فلاسفة، أو يطالبون بعمل هؤلاء.

ملحق

للتوضيح

البيان: نظام الخطاب أم نظام العقل ؟

يقول الأستاذ محمد عابد الجابري:

ا ـــ "انقسمت الأبحاث البيانية منذ نشأتها إلى اليوم إلى قسمين: قسم يعتني بـ"قوانين تفسير الخطاب" و قسم يهتم بـ "شروط إنتاج الخطاب"..".[1]

2 ـــ "إن هذا الاهتمام بنظام الخطاب على حساب نظام العقل قد ترتب عنه جملة أمور منها: الانشغال والاهتمام بتجنب التنافر بين الكلمات على حساب الاهتمام بتجنب التناقض بين الأفكار".[2]

أوردنا المقولة رقم1 تمهيدا لرقم2 و لذلك لا نعرض لما تثيره من نقاش حول مدى إمكان التفريق بين العمليتين "التفسير"و"الانتاج" تفريقا حاسما ، فهذا النوع من النقاش داخلي يتعلق بمعيارية العلم و وصفيته بعد التسليم بخصوصيته. الذي فرض علينا إبداء الرأي هو مناقشة طبيعة الفكر العربي لإثبات لا برهانيته من خلال عمل بلاغيين مثل الجرجاني و السكاكي.

إن الاستنتاج أو الحكم الذي تتضمنه المقولة الثانية يتجاهل الفرق بين أنواع الخطاب. فيبدو لي ـــ والله أعلم ـــ أن الفصل بين المستويين البلاغي القائم على الانزياح من جهة والاحتمال من جهة ثانية وبين المستوى البرهاني أمر مفيد، بل ضروري، في تناول مثل هذه الأعمال التي اختارت عن وعي مجال عملها و حددت اختصاصها. وعليه فوجود نسقين أو نظامين حسب تعبير الأستاذ مسألة منهاجية لا أكثر. وغياب السببية في النظام الشعري والخطابي لا يُحرج بل يضع الأمور في نصابها:

---

[1] ـــ بنية العقل العربي 16.

[2] ـــ نفسه 105.

نظام الخطاب ــــ الفاعلية المفعولية ــــ في الكلام ــــ رفض السببية

نظام العقل ــــ ــــ في الأشياء ــــ اعتماد السببية

إن عبد القاهر الجرجاني يعمل في زاوية الانزياح عن القواعد، فهو وريث أبي عبيدة والفراء وغيرهما من العلماء الذين حاولوا استنباط قواعد ثانوية على هامش القياس النحوي. قواعد تستأنس أولاً بالعرف العربي في استعمال اللغة فنيا ثم تسعى لاستنباط قواعد الشواذ التي سميت حينا ضرورات وسميت حينا آخر مجازات، أي أساليب وطرقا غير مأنوسة، أو هي خاصة بنص متميز هو القرآن. إن مزية عبد القاهر عند المحدثين من دارسي الخصوصية الشعرية تكمن في كونه لم يركن إلى التغليط أو استضعاف الصيغ غير المألوفة بل سعى لتأويلها وتدليلها، وجعل همه الوصولَ إلى قانون لم يصل فيه إلى الرضا و الطمأنينة لأن المجال ما انفك أرضَ خرقٍ تستعصي على الضبط المطلق.

فمتى ادعى الجرجاني والباقلاني تنظيم الأسباب والعلل العقلية؟ ثم لماذا لا يقال عن أرسطو في الشعر والخطابة ما قيل عنهما وعن غيرهما من البلاغيين ومحللي الخطاب؟

هذا على الإجمال، أما بالنظر إلى الأجزاء والفروق والممهدات الموصلة إلى تعميم الأحكام فإني لا أجد فيما فهمت من قراءة كل من الباقلاني والجرجاني ما يجعل الخطاب عند هذا مساويا للنظم عند ذاك. بل أميل إلى أن الباقلاني تلافى باستعمال كلمة خطاب استعمال كلمة نظم التي كانت شائعة في عصره وقبله عند علماء الإعجاز من الجاحظ (255هـ) إلى الخطابي (386هـ)، هروبا من مرجعيتها.

وإذا أضفنا إلى النص المذكور نصوصا أخرى من المبحث نفسه(بنية العقل 148-247)، فيمكننا أن نسجل عدم فهمنا لعدة أمور:

1 ــ اختزال البلاغة في التشبيه

2 ــ حصر مفهوم التشبيه في وجهة نظر عبد القاهر الجرجاني

3 ـ ربط التباعد بين الطرفين بالانفصال و التجويز الناتجين عن البيئة العربية في حين أن عبد القاهر كان في منحاه هذا يصوغ نظرية المحاكاة الأرسطية حسب قراءة الفلاسفة العرب لها.

4 ـ حين نتأمل وجهة نظر ابن سنان في القرب (قرب المأخذ)نصل إلى نتائج عكس التي وصل إليها تحليل الأستاذ الجابري.

الفصل الرابع:

القراءة العربية للبلاغة اليونانية

تمهيد :

تحديد الموضوع

حين نخص الثقافة اليونانية بالاعتبار لا نلغي الثقافات الأخرى التي اتصلت بها اللغة العربية في انطلاقتها مع الإسلام وبفضله. فالتخصيصُ يرجع إلى دخول الثقافة اليونانية من خلال تراث أرسطو كنسق تحمله أعمالٌ مؤلفة مازالت تفرض حضورها على الفكر البلاغي العالمي، أقصد فنَّ الشعر وفن الخطابة لأرسطو.

وإلا فلا يمكن تجاهل الرصيد المعرفي للمثقفين غير العرب، أو المزدوجي اللغة والثقافة، مثل ابن المقفع ومن على شاكلته. وقد نقل الجاحظ آراءً نسبها إلى الهندي والفارسي والرومي في تحديد مفهوم البلاغة[1] كما هو معلوم. فمن الأكيد أن هذا الرصيد الثقافي للمتفاعلين مع الحضارة العربية قد أثر تأثيراً يُشهدُ، على الإجمال، في تبلور المفاهيم خلال القرون الثلاثة الأولى، غير أننا لا نتوفر على عملٍ مبني موثوق به، يسمح برصد الآثار، شبيهٍ بأعمال أرسطو. ولذلك فحين نَخُصُّ أرسطو لا نُحِسُّ أن نكون بإجحاف مادام هو نفسه يلخص ثقافة اليونان البلاغية ويضيف إليها. بل ربما أضيف إليه في الثقافة العربية، كما هو معلوم، ما لغيره.

يمكن رصد أثر الثقافة اليونانية في مجال تحليل الخطاب عامة من زاويتين:

1ـ الإطار المنطقي والثقافة الأخلاقية والنفسية: المستوى العام، أو الإطار.

2ـ البناء الخاص بكل من الخطابين الشعري والخطابي: المستوى الخاص، أو الموضوع البلاغي.

إن المستوى العام وإن كان لا يهمنا مباشرة في حدود البحث البلاغي التقني الدقيق فإنه مهم من زاوية النظرة التاريخية كعنصر مفسِّر، وذلك لأمرين متكاملين:

1ـ أحدهما أنه يشكل الإطار المعرفي الذي نتجت فيه بلاغة الخطاب.

2ـ وثانيهما كون بلاغة أرسطو قرئت في هذا الإطار. فقد اعتبر فن الشعر وفن

---

[1] ـ انظر البيان والتبيين 88/1.

الخطابة عند الفلاسفة المسلمين، الذين تكفلوا بنقل تراث أرسطو وشرحه، امتداداً للمنطق الأرسطي بل جزءاً منه. وعولجت القضايا البلاغية في حدود ما يهم المنطقي: البحث عن القوانين الكلية.

وقد تجلت آثار هذا المستوى العام في كتب النقد والبيان بوجه خاص كما هو الحال في نقد الشعر لقدامة بن جعفر والبرهان في وجوه البيان لابن وهب ومنهاج البلغاء لحازم.

وتقيداً بموضوعنا سيبقى هذا المستوى في حدود الإطار الذي يُنبَّه إليه كُلما اقتضت الحاجةُ دون الانشغال بجزئياته.

سنعيرُ كتاب فن الشعر عناية خاصة لعدة أسباب على رأسها:

1ـ القول بأنه لم يُفهم ولم يؤثر، فهذا يتطلب مراجعة مفهوم التأثير والفهم في ضوء القراءة: التفاعل مع النص المتاح.

2ـ كَوْنُ الشارح العربي تعامل معه كنسقٍ يحكمه مَفهوم المحاكاة أو التخييل. ثم سعى لتأويل هذا المفهوم في اتجاه الشعر العربي ذي البنية اللسانية. وذلك عبر استخلاص قوانين كلية.

3ـ كَوْنُ كتاب فن الخطابة قد استعمل كموادٍّ بناء في إطار أسئلة فن الشعر خاصة فيما يتعلق بثنائية المدح والهجاء، والحُسن والقبح أو فيما يخص الحديث عن العبارة الخطابية مقارنة بالعبارة الشعرية.

ومع الذي تقدم فإن كتاب الخطابة يقتضي تناولاً خاصّاً باعتبار دعوته إلى الاعتدال والتناسب التي ستجد صدى كبيراً عند بعض البلاغيين كما وجدت دعوة الغرابة الشعرية صدًى عند آخرين.

المبحث الأول

فن الشعر
من المحاكاة إلى التغيير

أ ـ إشكالية قراءة فن الشعر

أذكر أنه من الفتاوى النقدية التي تلقيناها ضمن الدروس الجامعية في آخر الستينات أن العرب لم يفهموا كتاب فن الشعر لأرسطو، ولم يتأثروا به. والدليل على ذلك أنهم ترجموا التراجيديا بالمدح والكوميديا بالهجاء. وقد لاحظتُ في السنوات الأخيرة، عند بعض طلبة السلك الثالث وبعض الزملاء، أن هذه الفتوى ما تزال ساريةَ المفعول، ما زالت تجلب الراحةَ والرضا عند الكثيرين، إن لم تجلب غروراً ونغمةَ سخريةٍ.

صدرت هذه الدعوى في أول أمرها عن طائفتين من الباحثين، ثم بسَطت نفوذَها لما تتّسم به من بساطة وتيسير، وما تُغذيه من نزعة قوميةٍ دينية وظِّفت في غير محلِّها[1].

الطائفة الأولى هم مُحققو كتابِ أرسطو من الفيلولوجيين الهيلينيين الغربيين والعرب ابتداءً من مارجليوت وتكاتش[2] وانتهاءً بعبدِ الرحمن بدوي[3]. وكان اهتمام هؤلاء منصرفا إلى ما تُقدمه الترجمةُ والتلخيصاتُ و الشروحُ العربيةُ من خِدمة لتحقيق النص الأصلي الأرسطي. ولأن هذه الترجمة وتلك الشروح تصرّفت فقد فقَدت، في نظرهم، قيمتَها كلَّها أو بعضَها حسبَ درجةِ هذا التصرف.

---

[1] ـ يُترجم هذا الموقفُ عمليا بالبحث عن أصولٍ عربية لكل القضايا النقدية، وهذا يؤدي إلى زيادة الاهتمام بالفترة السابقة عن عصر التأليف والترجمة، إن لم يؤدِّ إلى حصر الجهد فيها واعتبارها بدايةً ونهايةً.

[2] ـ انظر عرضاً لعمل مارجوليوت وتكاتش عند شكري عياد في كتاب أرسطو طاليس. فن الشعر. ص 21-2

[3] ـ المرجع السابق

والطائفةُ الثانية هي طائفةُ من يمكن أن ندعوَهم بالباحثين الهيلينيين العَرب المُعجبين باستثمارِ النهضة الغربية لفن الشعر، وبما ترتب عن ذلك من غنى وتنوع في الأجناس الأدبية، وعلى رأس هذه الطائفة طه حسين[1].

ويأتي عبد الرحمن بدوي، في هذا المجال أيضا، باللفظ الصريح على ضياعِ الفرصة بالنسبة للحضارة العربية[2].

انتقل موقفُ هؤلاء الرواد الذي صدر في الخمسينات وما قبلها إلى النقاد فتبنوه دون تمحيص، ولا فحص لخلفياته. ومن كتب النقد التي روجت هذا الموقف: النقد الأدبي الحديث لغنيمي هِلال[3]. لقد بُذلت فيما بعد جهودُ للخروج من هذا الموقف السهل عن طريق تتبُّعِ الأثرِ، كما نجد عند شكري محمد عياد، أو عن طريق كشف فصولِ نظرية أدبيةٍ عند شُراحِ أرسطو من الفلاسفة المسلمين، كما نجد عند ألفت كمال الروبي[4].

غير أن هذه الأعمال تطرحُ عدة أسئلة في أصل المنطلق تُشكّكُ في النتائج: منطلق قرائي أم توثيقي.

---

[1] ـ انظر على وجه الخصوص، مقدمته الموسعة لفن النثر المنسوب خطأ إلى قدامة بن جعفر، ويرى فيه أن فن الشعر "لم يفهمه أحد على الإطلاق" (ص15).

[2] ـ يقول في صيف 1952 من باريس.

"ويخيلُ إلينا أنه لو قدّر لهذا الكتاب، كتاب فن الشعر لأرسطو، أن يُفهم على حقيقته، وأن يُستثمر ما فيه من موضوعات وأراء ومبادئ لعُني الأدب العربي بإدخال الفنون الشعرية العليا فيه، وهي المأساة والملهاة، منذ عهد ازدهاره في القرن الثالث الهجري، ولتغير وجه الأدب العربي كله.

ومن يدري! لعل وجهَ الحضارة العربية كلّه أن يتغير طابعُه الأدبي كما تغيرت أوربا في عصر النهضة". (مقدمة. فن الشعر56).

[3] ـ انظر الصفحة 163 منه. ومما جاء فيه أيضاً:

"ولم يكنْ لكتاب "فن الشعر" أثرٌ يذكر في الأدب العربي ونقده، لأن العربَ لم يفهموه، ذلك أن أرسطو كتبَ ذلك الكتابَ يعالجُ فيه الشعرَ الموضوعي، شعر المسرحيات والملاحم، وهو ما لم يعرفه الشعر العربي القديم، وهذه حقيقة سبق أن نبهنا إليها في دراستنا هذه، ولذلك ترجم العربُ "المأساةَ" بالمديح، "والمهزلةَ" بالهجاء، مما ضلَّل في فهم الكتاب ونظرياته". (النقد الأدبي الحديث ص 154)

[4] ـ انظر كتابه: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ويمكن الوقوف، هنا أيضاً، عند الجهد الذي بذله جابر عصفور في كتابه مفهوم الشعر. غير أن عملنا ينحو منحًى آخر بوقوفه عند بنية النص الأرسطي واستراتيجيته في مقابل استراتيجية القراءة العربية.

ويمكن أن نُوجز فنقول إن هناك حاجةً لإعادة النظر فيما نقصده بالفهم والتأثير أو التأثر:

ـ ما المقصود بالفهم؟

ـ ما معنى الأثر؟

ـ هل الفهمُ هو التطابق مع الآخر؟

ـ وهل التأثرُ هو إعادةُ إنتاجِ المفاهيمِ (الأصلية)؟

ـ ثم هل هناك نصٌّ أصلي عامة؟ وهل هناك نص أصلي، خاصة حين يتعلق الأمر بفن الشعر لأرسطو؟

ـ أليسَ الحديثُ عن التأثير حديثاً عن الاختلاف؟ فكيف نتراجع ونبحثُ عن التطابق؟!

ـ لماذا نُصرُّ على إنصافِ النصِّ على حسابِ القارئ؟

إن التحليل التالي محاولة للخوض في هذا الموضوع والإجابة عن هذه الأسئلة من زاويةٍ قرائية تعطي القارئ من العناية ما تعطيه للنص، وترصد الحوار المنتج بينهما في ضوء الأسئلة الجديدة: البحث عن نظرية بلاغية منسجمة فعالة بالنسبة للنص المستقبل، أي النص العربي.

إن بحثنا عن النص الأصلي مثلاً لن يتجهَ إلى تحقيق المفاهيم قصد مطابقتها أو عدم مطابقتها للمعاني المتولدة عن الحوار بين القارئ والنص، بل سيتجه إلى البحث، على العكس من ذلك، في الفُرص التي يُتيحها النص للقارئ من خلال تمنعه وجاذبيته. ثم نسعى، بعد ذلك، إلى التعريف بالإجراءات التي لجأ إليها القارئ لاستمالةِ النص وتأنيسه للخروج منهُ عنهُ. وهذه هي المهمة الصعبة.

أما معرفتُنا بطبيعة القارئ (الفيلسوف المترجم ثم الملخص الشارح) وعلاقته بصاحب النص (علاقة إجلال وتنزيه) فتفسِّر لنا الجهدَ المبذولَ في تكييف النص واستبعادِ الخطأ عن طريق البحث عن القوانين الكلية ضمنَ فلسفةٍ توفيقيةٍ بين الرصيدين العربي الإسلامي واليوناني.

1 ـ البحث عن النص "الأصلي"

حين يتأمل المرء الترجمات والشروح الدائرة حول فن الشعر سيشعر حتما بما شعر

به ت. تودوروف، وهو يقدم الترجمة الفرنسية لسنة 1980، سيشعر بأن نص أرسطو قـد أفلت منا، وأن كل ما نقرؤه من ترجمات لا يعدو أن يكون مجرد تأويلات. يقول:

"لن نبالغ إذا ما قلنا بأن تاريخ الشعرية يلتقي في خطوطه الكبيرة مع تاريخ فن الشـعر (لأرسطو)، وعليه فإن كل من يرى ضرورةَ الاتصال بهذا النص المؤسّس للنظرية الأدبية في أوروبا (وأنا منهم)، ثم لا يستطيعُ قراءته في اللغة التي كتب بها، يكون قد خَبَرَ شعور الغبنِ الذي تُحدثُه قراءةُ ترجمةٍ من ترجماتِه. ذلك أنه، بالإضافة إلى العيوب المألوفةِ فـي الترجمات، فإن كتابَ أرسطو شديدُ الاختزال، إن لم نقل إنه غامضٌ لدرجةٍ لا تدع مَفـرا للترجمة من أن تكونَ مجردَ تأويلٍ بالمعنى القوي للكلمة، أي مجردَ اختيار بين اتجاهـات للقراءة جدّ مختلفةٍ، بل متعارضةٍ. فكل شيء في هذا النص ينتظر البناء ابتداء من معـاني المفردات وتركيب الجملِ إلى التركيب العام للنص. فيمكـن إذن أن نقـرأ هـذا التـأويل لأرسطو أو ذاك [...] ولكننا لا نقرأ أبدا نصَّ أرسطو نفسَه"[1].

يتكون كتاب فن الشعر من ستة وعشرين فصلا(26).

تحدث أرسطو في الفصول الأربعة الأولى وأولِ الفصل الخامس عن المحاكـاة فـي الأدب والفن عامة (الرقص، الموسيقى، والتصوير) ليصلَ من ذلك إلى تصنيف الأنـواع الأدبية المحاكية إلى: مَلحمةٍ ومأساةٍ، مشيراً إلى أصولِ نشأتها.

بعدَ ذلك أعلن تقديمَ الحديثِ عن المأساة وتأخيرَ الحديثِ عـن الملـهاة والشـعرِ ذي العروضِ السداسي إلى "ما بعد":

"سنتكلم، فيما بعد، عن الشعر المحاكي ذي العروض السداسي وعن الكوميديـا أمـا الآن فسنتحدث عن التراجيديا"[2].

خصص أغلبَ الحديث فعلا للمأساة، ثم خصص بعضَه، في الأخير، (الفصـول 23-24) للملحمة، كما حضرت الملحمة أيضا من خلال المقارنات والاستشهادات (الفصول 8-20-22). أما الكوميديا فقد اختفت نهائيا حتى انتهى الكتاب (الفصل 26) بالمقارنـة بيـن المأساة والملحمة كخلاصة طبيعية لما سبق.

---

[1] ـ T. Todorov. Préface de la Poétique d' Aristote . traduction de 1980 .P.5.

[2] ـ كتاب أرسطو طاليس ترجمة شكري عياد ص 48.

تنبه الشارح العربي، ابنُ رشد، لهذا النقص فعزاه إلى الترجمة، وحاول التخفيف من خطورته بقوله:

"وذلك (أي النقص) يدل على أن هذا الكتاب لم يترجم على التمام، وأنه بقي منه التكلُّم في سائر فصول أصناف كثير من الأشعار التي عندهم. وقد كانَ هو قد وعد بالتكلم في هذه كلِّها في صدر كتابه. والذي نقص مما هو مشترك هو التكلُّم في صناعة الهجاء، لكن يُشبه أن يكونَ الوقوفُ على ذلك بقربٍ من الأشياء التي قيلت في باب المديح، إذ كانت الأضدادُ يُعرَف بعضها من بعض"[1].

أثارت هذه القضيةُ كثيراً من الافتراضات عند المحدثين تراوحت بين افتراض ضياع جزء من كتاب فن الشعر، وبين توجيه الإحالة إلى كتابٍ مُستقل في موضوعِ الملهاة، أو اعتبارِ الحديث عن الملهاة جزءاً من كتاب آخرَ ضائع[2].

ويَفترضُ بعضُ المحققين أن هناك نقصاً آخرَ يتعلق بتعريف مفهوم الكطارسيس KATHARSIS أو التطهير، وذلك بناء على إحالة في كتاب السياسة لأرسطو يقول فيها: "أما ما نقصده بالتطهيرPURGATION هذا المفهوم الذي استعملناه هنا استعمالاً عاما فسنتحدث عنه بمزيد مِن الإيضاح في كتاب الشعر"[3].

والحال أن هذه القضية قد مرت عابرة في كتاب فن الشعر بدون أي تعريف أو بيان، فكلامُه عنها لاَ يعدو قولَه: "... وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاصٍ يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمةَ والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[4].

هذا عن أحوال النقص أو عدم الوفاءِ بالخطة أو الموعودِ به. وهناك حديثٌ آخر عن خللٍ في ترتيب المادة التي ضمتها دفتا الكتاب، وتسهيلاً على القارئ نضع بين يديه ثلاثة فهارِس لمحتوى الكتاب، واحدٌ عربي واثنان فرنسيان، وذلك تسهيلا لاستيعاب الملاحظات

---

[1] ـ تلخيص فن الشعر 250.

[2] ـ انظر Roselyne Dupont - Roc et (J) Lallot introduction de La Poétique P.17

[3] ـ انظر Magnien في ترجمة la Poétique ملحقاً بـ la Politique و ترجمة (1980) ص17.

[4] ـ فن الشعر بدوي ص 18.

المتعلقة ببناء الكتاب.

تر.الفرنسية 1990	تر. الفرنسية 1980	تر. العربية. (ع بدوي.)	ف
(1-5)	(1-5) المحاكاة والشعر	الشعر محاكاة، والمحاكاة على ثلاثة أنواع.	1
المحاكاة	1ـ المحاكاة وتصنيف القول	اختلاف الفن باختلاف الموضوع	2
شعر المحاكاة	2-3) تصنيف الأنواع الشعرية الثلاثة: المأساة والملحمة والملهاة	أسلوب المحاكاة	3
	(4 وَ أول5): أصل هذه الأجناس وتنوعها	نشأة المحاكاة	4
5) المأساة والملحمة	5ـ آخره) المأساة والملحمة: بحث مقارن	في الهزل والكوميديا، الفارق بينهما وبين التراجيديا.	5
6ـ) المأساة ـ تعريف، الأجزاء المكونة	6ـ) المأساة: تعريف وتحليل الأجزاء	تعريف المأساة	6
(7-14)	(7-14)	الفعل ومداه في المأساة	7
الحكاية في المأساة	الحكاية المأساوية	وحدة الفعل	8
		الواقعي والمحتمل ـ التاريخ والملحمة	9

	(الشعر)		
10	الفعل البسيط والفعل المركب		
11	التحول والتعرف		
12	تقسيم المأساة من حيث الكم		(12)أجزاء الامتداد
13	الأفعال والأخلاق في المأساة: حل العقدة		(13-14)الحكاية
14	الرحمة والخوف، معظم الموضوعات مأخوذ من المنقول.		
15	الأخلاق	15) الطبائع les caractères	(15) الطبائع
16	التعرف	(16-18)	
17	إرشادات لشعر المآسي	الحكاية المأساوية	الحكاية في المأساة
18	العقدة والحل؛ المأساة علـــى أربعة أنواع؛ المأساة الملحمة؛ الجوقة.		
19	الفكر والقول	(19) الفكر	(19) الفكر في المأساة
20	أجزاء القول النحوية	(20-22)	(20-22)

21	الأسماء البسيطة والمركبة؛ المجاز.	التعبير الشعري	(التعبير في المأساة والملحمة معاً)
22	الوضوح والحلية في القول؛ أهمية المجازات		
23	وحدة الفعل: في الملحمة وعند هوميروس	(23-24)	(23-24)
24	الملحمة: أنواعها وأوزانها	الملحمة	تعريف الملحمة
25	مشاكل وحلول	(25) مشاكل وحلول	(25)مشاكل هوميرية وحلولها
26	الموازنة بين الملحمة والمأساة	(26) الموازنة بين الملحمة المأساة	(26) المأساة والملحمة

من الأكيد — في ملاحظة عابرة — أن هذه الفهارس قد اعتمدتْ على اجتهاداتٍ سابقة في تحديد محتوى الكتاب، كما أن بعضها قد اعتمدَ على بعضٍ (اعتمدت ترجمة 1990 على ترجمة 1980).

لقد لوحظ — ومن السهل ملاحظة ذلك — أن الفصل 12 (مثلا) مقحم بين فصلين متماسكين (11-13): يتناولان البناءَ الدلالي والانفعالي، في حين يتناولُ الفصل 12 الأجزاءَ التي تتركبُ منها المأساة من حيث شكلُها ونظامُها الخارجي. وذلك في كلام شديدِ الإيجاز. الشيءُ الذي يذهبِ بالمحقق إلى حدِّ الشك في أصالة هذا الفصل.

ويثارُ نفس التساؤلِ حول الفصل 15 الذي يقطع سيلَ الكلامِ بين الفصلين 14،16. فهو يقطع الحديثَ عن الحكاية في نظر المترجمين الفرنسيين كما تلاحظ في الفهرس.

والذي يبدو لي أنهُ أشبه بحاشية صارت ضرورية لتوضيح المحتوى الانفعالي

والأخلاقي الذي لا ينفصل عن البناء الحكائي.

أما الفصل 19 فهو أجدرُ بأن يوضعَ بعد الفصل 15. في حين أن الموقع الطبيعي للفصل 16 هو ما بين الفصلين 11–13 لحديثه هو الآخر، عن التعرُّف.

وتبدو الحاجةُ إلى ملاءمة محتوى القسم الأول من الفصل 25 مع الفصول الخمسة الأولى مُلحةً لتناوُله للإشكاليات نفسِها، ولكن بتقديرٍ مخالفٍ يطرحُ الكثيرَ من الأسئلة. أما قسمُه الثاني فمرتبط بالفصول (20–22) ومكملٌ لها لا يطرحُ إشكالاً.

إن الاختلاف بل الاضطرابَ في تقدير الترتيب الطبيعي لفصول الكتاب ــ وربما اضطراب هذا النسق عند التأليف نفسه ــ يرجعُ في نظري إلى تداخُل الوجداني والأخلاقي بالدلالي المنطقي تداخلاً يجعلُ بعضَها يطلب الكلمةَ في عز الحديثِ عن الآخر، لأنه محتواهُ أو شكلُه حسب السياق، فالحديث عن العُقدة هو حديث عن تأزيمِ حدثٍ نفسي أخلاقي، والانقلابُ أو الانكسارُ ليسَ مجردَ انكفاءٍ من الإيجاب إلى السلب أو العكس، ولكنه انكفاءٌ من لونٍ إلى لون آخر في الوقت نفسه. إن فهم هده التعددية لا يتطلب ــ على دقته ــ أكثرَ من المراهنةِ على تنسيق الكتاب حسب أحدِ المعطيين وحدَه (المنطقي أو النفسي أو الأخلاقي) بقطعِ النظرِ عن المعطيين الآخرين مع إعطاء كل لفظٍ حقَّه وفرصتَه في التعبيرِ عن كل المعاني المُحتملة التي أثارها المحققون. هنا ستبدو مهمةُ التنسيق المُرضي للجميعِ مُستحيلةً، لأنها ستقومُ على تأويلٍ يقدّمِ مُعطى على غيره ويحكّمه. ولم تكن الألوانُ الدلالية والعاطفية والأخلاقية قد أُفرزتْ بعدُ في ذلك العصر. بل يبدو لي أن عودةَ بعضِ البلاغيين المحدثين ــ في تنظيراتهم الجديدة ــ القديمة ــ إلى دمج الدلالي بالوجداني في الشعر هو استثمارٌ لهذا المنحى الأرسطي، كما عند جان كوهن في مقاله الهزلي والشعري. أما الفكرُ اللساني أو المنطقي الصرف القائمُ على التجزيئ فإنه حينَ يلامسُ عملَ أرسطو في فن الشعر يسيرُ في أرض زَلِقةٍ[1]. هذا ولم نثر لحد الآن قضيةً موضوعية رُصدتْ دائما لتفسيرِ طبيعةِ تأليفِ الكتاب، وذلك حتى لا تشغلنا عن تأمُّل محتواه وتكونَ مِشجبا في المتناول نعلّق عليه حيرتَنا أمامَ الكتاب. أما وقد بذلنا جهدنا في تقديم هيكلِ النص، ولو كقضيةٍ جديرة بالتأمل، فإننا نشيرُ إلى أن كتاب فن الشعر كان في أصلِه عبارةً عن محاضراتٍ ألقاها أرسطو على طلبتِه، ثم جُمعت بعد ذلك في كتاب.

---

[1] ــ عندما ينظر المرء من خلال قضية المداخل المتعددة، وقضية ضياع جزء من الكتاب يستحضر منهاج البلغاء لحازم. فهو يشكو بدوره من العلتين ولكنه، مثل كتاب أرسطو، يرسل وميضا من كل الزوايا يشدك إليه، ويسمح لك بالحديث عنه إلى أن يدركك الصباح.

يقول عبد الرحمن بدوي في هذا الصدد:

"وكتابُ أرسطو، في الشعر، ينتسبُ إلى ذلك القسم من الكتب الأرسطية المسمى باسم "المؤلفات المستورة"، أي تلك التي لم ينشرها على الناس، بل كانت دروسا يلقيها في اللوقيون على طلابه. ومن خصائص هذا النوعِ الإيجازُ وعدمُ الإحكام في التأليف والغموضُ. لأن أرسطو كان يتخذه مذكرات للدرس يتكفل هو بشرحها أثناء الإلقاء والمحاضرة. فلم يقصد تأليفَها قصداً. ومن هنا التفكُّك والغموضُ والاستطرادُ والاضطرابُ. ومن هنا أيضا المتاعبُ التي وضعها هذا الكتاب في طريق الباحثين فيه والناقدين"[1].

فمن الأكيد أن أرسطو كان يملأ الفراغَ والنقصَ بالشروحِ والتوضيحاتِ الشفوية، كما أن المحيطَ العِلمي كان يفسر بعضَ الجوانب التي تبدو لنا الآن مشكلة، مثل البحث في الجزئيات النحوية واللسانية في الفصول 20-22، ذلك البحث الذي شعر المحققون المحدثون بحاجة ماسةٍ لتبرير وجوده، ودفع شبهة الوضع عنه[2].

إلى جانب هذه الصعوبات الراجعة إلى حال الكتاب كأثر مادي هناك صعوبات خاصة واجهت القارئ العربي تتمثل في اختلاف المرجعيتين، وقلة المعرفة بالتقليد الشعر اليوناني.

2 ـــ اختلاف المرجعيتين

2 ـــ1 ـــ المركز والهامش

لا يختلف الدارسون المحدثون في تحديدِ مركز كتاب أرسطو بشكل عام، حتى ولو اختلفوا في التفاصيل والحدود. إنه: قيام الشعر على المحاكاة، أو المحاكاة الشعرية. غير أن الاتفاق على هذا المركز لا يُسكت الأسئلة بل يؤججها:

ـــ أية محاكاة ؟
ـــ وفي أي شعر؟

1 ـــ تقديم فن الشعر (38). انظر أيضا مقدمتي المترجمين الفرنسيين لسنة 1980 و1990.

2 ـــ المقصود p. Dupont - Roc et (J) Lallot . introduction

وحين تتم الإجابة، في إطار التقليد الشعري اليوناني نفسه، تُطرح الأسئلة حول معزى الغائبِ (الشعر الغنائي)، والحاضر (البناء اللساني للشعر في الفصول 20 ــ 22).(أما خارج هذا التقليد فللمسألة وجه آخر كم سيأتي).

نستعرض في مقدمة هذا الحديث نموذجاً لنقاشٍ من هذا القبيل من مقدمة المترجمين الفرنسيين لترجمة 1980[1]، وهو حوار من موقع حضاريٍ وزمانيٍ آخر يساعدُ بالمخالفة على فهمِ المعالجة العربية وتميزها.

ينتهي المترجمان من الدراسة الاشتقاقية لكلمة mimesis ومن تشغيلها في التراث القديم إلى أن المحاكاة (في هذا المؤلف) مرتبطةٌ بفن التشخيصِ والتمثيلِ والحكايةِ على حسابِ الجانبِ الإيقاعي.

"وهذا التصورُ الخياليُّ للشعر هو الذي يفسّر (حسب نص كلامهما) لماذا لم يُخصص فنُّ الشعر أيَّ موضعٍ للشعر الغنائي. فنحن نعلم، في الواقع أن الشعرَ الغنائي لم يظهر أبداً في فن الشعر تحت أي شكل من أشكاله، ولو إشارة... وإذ لا يمكنُ إرجاعَ غيابه "للنسيان" فإن تفسيرَ هذه الظاهرة لا يخرج عن اعتبارِ الشعر الغنائي شعراً غيرَ محاك، ولذلك لم يجد، مكانا في تصورِ فن الشعر".

(يؤيد هذا أن الكتاب انطلق من تصور عام حَددَ فيه ما سيتناولُه مما يدخل في موضوعه، ولم يذكر الشعرَ الغنائي ضمن هذا التصور).

من هنا ينتهي الباحثان إلى أن الموضوعَ المركزيَّ لفن الشعر ليس الشعرَ كلَّه، بل المحاكاة الشعرية بالتحديد: "أي تمثيلُ الأفعال الإنسانية باللغة، وهو عمل يستند إلى إجراءين: "الأول، وهو الأساسيُّ، بناء حكايةٍ باعتبارها ترتيباً منسقا... من الوقائع المترابطة ترابطَ ضرورة أو احتمال. وهذا البناء، الذي هو بناء تصفيةٍ، يُظهر بجلاء المكونَ التطهيري (KATHARTIQUE) للمحاكاة (mimesis). والثاني، وهو العملُ المتعلقُ بالتعبير (lexis)، أي إنتاج النص بوضع الحكايةِ في كلماتٍ... وأوزانٍ عروضيةٍ.."[2].

ولم يُقدم أرسطو أي توضيح لكيفية تفاعل الجانبين أو عملهما لإنتاج النص. وكل

[1] ــ المقصود p. Dupont - Roc et (J) Lallot . introduction

[2] ــ نفسه 22

تفسير لذلك سيبقى في حدود الافتراض.

ويرى مانيان Magnien (ترجمة 1990) أنه لم يكن لهذا الفيلسوف من مفر من إقصاء الشعر الغنائي من مجال بحثه مخافةَ أن يُقوِّضَ مسلمات تحليله القائمة على اعتبار "المحاكاة أساسَ النشاط الفني". وينقل عن أرسطو نصَّ قوله: "عندما يتحدث (الشاعر) باسمه فإنه لا يحاكي"[1]. ولا يمكن أن يفسر هذا الموقفُ بموقعِ الشعر الغنائي عند اليونان فقد كان له حضورٌ وأهميةٌ كبيرة[2].

هذا من حيث الاستراتيجية العامة أما في مستوى التطبيق والإنجاز فقد كان مدار الكلام على المأساة، ومدار المدار على دراسة الحكاية مباشرة في الفصول 7-4 و16-18). وهذه الفصول تحاور الفصول الأخرى غير المباشرة أو المشتركة مع الملحمة، (مثل الفصول 19، 6-15)[3].

اعتباراً لما تقدم، وبالنظر إلى طبيعة الشعر العربي وخاصة الأغراض والفنون المهيمنة فيه، وهي القصيد في موضوعات الغزل والمدح والهجاء والفخر... أي بقطع عن الحكايات الشعبية والأسمار التي لم تحظ بعناية البلاغيين والنقاد العرب ـ اعتباراً لكل ذلك، وبقطع النظر أيضا عن مدى ذاتية الشاعرِ العربي أو غيريته، فإنه من السهل القولُ بأن المتنَ المرجعيَّ في فن الشعر يختلف أساساً عن المتن المرجعي للبلاغة العربية. ويزيدُ الأمرُ تعقيداً حينَ نتحول من النص المكتوب إلى العمل المسرحي المشخص.

2ـ2 ـ القراءة والمعرفة

قد يُهَون من اختلاف المرجعيتين أن تكون للقارئ معرفة جيدة بمرجعية المنقول عنه والمنقول له فيجتهد في الملاءمة أو ينحتُ مجرى جديداً للمنقول من خلال نصوصه نفسها. غير أن هذه المعرفة تبدو ضئيلة عند القارئ العَربي مترجماً وملخصاً. وليس ذلك لكونه ينقل عن واسطة (السريانية) نصوصاً تنظيرية مفصولة عن النصوص الإبداعية

1 ـ مقدمة La Poétique P 34

2 ـ نفسه

3 ـ P.14 R. Dupont - Roc et (J) Lallot

التي ولَّدتها فحسبُ، بل يرجع جانب من الأمر إلى طبيعة القارئ العربي ومجال اهتمامه؛ فالذين ترجموا ولخصوا هم الفلاسفة والمشتغلون بالمنطق.

لاشك أن قضيةَ المعرفةِ قد خلقت متاعبَ للمترجمين ولمن يريدُ الاستفادة من ترجماتهم في وقت مبكِّر، أي منذ المحاولات الأولى. نجد أصداءَ ذلك في كتاب الحيوانِ للجاحظ المتوفى سنة 255هـ. يقول:

"ولابدّ للترجمانِ أن يكون بيانُه في نفس الترجمة في وزن عِلمِه في نفس المعرفة.."[1].

ومن هنا يتساءلُ باستغراب كيف يمكنُ لتراجمةِ أرسطو أن يؤدوا معانيه ودقائقَ مراميهِ خاصةً حين يتعلق الأمرُ بالقولِ الدائرِ حولَ الشعر.

"إن الترجمان لا يؤدي أبدا ما قاله الحكيم عن خصائصِ معانيه (أي الشعر)، وحقائق مذاهبه، ودقائق اختصاراته، وخفياتِ حدوده، ولا يقدرُ أن يوفيَها حقوقَها، ويؤديَ الأمانةَ فيها، ويقومَ بما يلزم الوكيلَ ويجبُ على الجَري.

وكيف يقدرُ على أدائها، وتسليمِ معانيها، والإخبارِ عنها على حقها وصدقِها إلا أن يكون في العلم بمعانيها، واستعمالِ تصاريف ألفاظها وتأويلاتِ مخارجها، مثلَ مؤلفِ الكتابِ وواضعِه.

فمتى كان ـ رحمَه الله تعالى ـ ابنُ البطريق وابنُ ناعمةَ وابنُ قرةَ وابنُ فهريز وابن تيفيل وابن هيلي وابن المقفع مثلَ أرسطاطاليس، ومتى كانَ خالدُ مثلَ أفلاطون؟!"[2].

وهذا الكلام صلةٌ لحديثه عن تَعذُّرِ ترجمةِ الشعرِ نفسِه بسبب ما تؤدي إليه الترجمةُ من بطلانِ مُعجزته وهي الوزن.

ولقد تجلى هذا العيب المعرفي أحسنَ تجلٍّ في ترجمة متى بن يونس وغيرِه لكتاب فنِّ الشعر بوجه خاص ومثيرٍ للأسئلةِ. وهكذا صارت الحاجةُ ماسةً إلى ترجمة أخرى تقومُ على الإقصاءِ والإضافةِ. أي الترجمة الحضارية كما يحلو لي أن أسميَها: ترجمةَ المفاهيم الكبرى أو تكبيرُها وتشميلُ المعاني القابلةِ للتعميمِ على أكثرَ من حضارةٍ. وهذه مهمة لا

---

[1] ـ الحيوان 76/1

[2] ـ نفسه 75/1 ـ 76

يضطلعُ بإنجازها إلا من رشّحهم الجاحظُ للترجمة، أي أكابرُ العلماء الذين يسامقون المترجَمَ عنهم أو يُقاربونهم، هؤلاء الذين يعبرون عن الواقع وعن أنفسِهم بما يُشبه قولَ المعلم الثاني (أبي نصر الفارابي) في مقدمته:

"إذ الحكيمُ لم يُكملِ القولَ في صناعة المغالطة فضْلاً عن القول في صناعةِ الشعرِ، وذلك أنه لم يجدْ لمن تقدمه أصولاً ولا قوانينَ حتى كان يأخذها ويرتبها ويبني عليها ويُعطيها حقها..."[1].

في هذا السياق يعودُ الجيلُ الثاني وما بعدَه من الفلاسفة إلى الترجماتِ الأولى والمقدماتِ العامةِ التي وضعها الفلاسفةُ الروادُ، مثل الفارابي، اعتمادا على مادة متنوعة، يَستنطقونها بمحضَرِ طرفيْن فاعلين: أولهما ثقافة فلسفية متنوعة، خاصة في المنطق والمعرفة بالنفس البشرية في ضوءِ الفلسفة الأرسطية مع اعتبار كتابِ فن الشعر جزءاً من المنطق إلى جانب فنِّ الخطابة الذي فُهم جيداً لاتصاله بالخطابة والتخاطب والإقناع فترجم ولخص وشرح بيسر ودقة، وثانيهما الرصيدُ الثقافي العربي في مجالِ البلاغةِ والعروضِ بوجه خاص، مع اطلاع واسع على الشعر العربي كما نجدُ بوجه يثير الإعجاب عند ابن رشد، ثم عند حازم.

في ضوء هذه الثقافةِ انطلقت عمليةُ الترجمةِ الثانية، أو الترجمة الحضارية من خلال إجرائين: البحث عن القوانين الكلية، وتحويل المركز.

ب ـ البحث عن القوانين والكليات

إذا نظرنا في عملِ الفارابي (المعلم الثاني) ـ وقد لعبَ دورَ الموجِّه لمن جاء بعدَه، كما سلف ـ وعملِ ابن رشد، وقد تجلى عنده ما كَمَن عند غيره، وكذا مقدمة ابن سينا والقسم الأول من تلخيصه، نجدُ أن هذه الأعمال صريحةٌ فيما تهدفُ إليه، وهو:

3ـ1ـ تخليصُ عملِ أرسطو من الخصوصيات المحليةِ العائدةِ إلى عاداتِ اليونانيين في أدبهم (خاصة الحديثَ عن الأجناس الأدبية وبنياتها)، وتخليصُه من الأمثلةِ اليونانيةِ سواءٌ عُوضت بأمثلة عربية أو لم تعوض. (يقتصرُ ابنُ سينا أحياناً على القول: "وذكر

---

[1] ـ مقالة في قوانين الشعر 149، يقول بعده: "ولو رمنا إتمام الصناعة التي لم يرُم الحكيمُ إتمامها، مع فضله وبراعته، لكان ذلك مما لا يليقُ بنا". فإلى هذا النوع من الاعتدادِ أشيرُ.

أمثلة"[1]. وهذا الصنيع هو ما يجعلُ هذه الأعمال تسمى تلخيصاتٍ.

3ـ2ـ بسطُ المفاهيم الكليةِ وإمدادها بالأمثلة العربية، وهذا مبررُ نعتِ هذه الأعمال أحيانا بالشروح. وقد يسوغ أن ندعوها شروحاً مقارِنةً. لقد وُضعت هذه التلخيصات الشروحُ، رغم صعوبات الإنجازِ أو استحالته ضمن السؤال البلاغي القديمِ الجديد، سؤال القواعد أو القوانين الكلية المشتركة. إنه سؤال صعب في حدّ ذاته، ويكاد يكون مستحيلا في إطارِ التَّقيُّدِ بنص آخرَ ومحاذاته. ولم يكنْ هذا السؤال مجردَ إنتاجِ نزعةٍ فلسفية مهيمنة على أذهان هؤلاء الفلاسفة الطامحين لضبط الكون من السماء (الله) إلى الأرض (الإنسان)، بل كان سؤالاً منهاجيا عرفه عصرُ التأليف أيضاً، يدخلُ ضمنَ نسقٍ فكري يجعلُ دقةَ النحوِ والعروض والصرف قدوةً.

ولذلك نجد الكتبَ الأولى في النقد والبلاغة تعتصرُ همها في عناوين مثل: "قواعد الشعر" و "عيار الشعر" و"الصناعتين" وصولاً إلى البحث في "أسرار البلاغة" و"سر الفصاحة" على غرار "الخصائص" و"سر صناعة الإعراب".

إن هذا التوجه ليس مما نستخلصه من الملابسات فهو صريحٌ في المقدمات والشروح الدائرة حول كتاب فنّ الشعر، يقول الفارابي في خاتمة مقدمته: (مقالة في قوانين صناعة الشعراء):

"فهذه قوانين كلية يُنتفعُ بها في إحاطة العلم بصناعة الشعراء، ويمكن استقصاءُ القول في كثير منها، إلا أن الاستقصاء في مثل هذه الصناعةِ يذهب بالإنسان في نوعٍ واحد من الصناعة، وفي جهةٍ واحدة"[2].

وهو إنما كان يهدفُ منذ البداية إلى "إثبات أقاويلَ، وذكرِ معانٍ تُفضي بمن عرفَها إلى الوقوف على ما أثبتَه الحكيم في صناعة الشعر، من غير أن نقصدَ إلى استيفاء جميع ما يحتاج إليه في هذه الصناعة وترتيبها.."[3].

والمرجعُ النظري الفلسفيُّ للوقوفِ عند الكليات الشعرية ـ بقطع النظر عن الاعتبار

[1] ـ فن الشعر 189

[2] ـ نفسه 158

[3] ـ فن الشعر 149

العلمي المذكور ــ هو اعتبارُ الشعرِ نوعاً من القياس المنطقـــي أو مـــا يُشــبهُ القيــاسَ المنطقي.

"وهو (أي الشعر)، مع ذلك، يرجعُ إلى نوعٍ من أنواع السولوجسموس أو مـــا يتبــع السولوجسموس ــ وأعني بقولي ما يتبعه: الاستقراءَ والمثالَ والفراسةَ وما أشــبهها ممــا قوته قوةُ القياس"[1]. لقد اطلعَ ابنُ رشد على عمل الفارابي وأشارَ إليه أكثرَ من مرة، وعمقَ هذا النهج نظرا وتطبيقا، قائلا: "الغرض من هذا القول تلخيصُ ما في كتاب أرسـطاطاليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر.."[2].

وهذا القدر المشترك يدخل بالنسبة لابن رشد أيضاً ضمن هموم المنطق. فقد تحدث في بداية المقالة الثالثة من تلخيص الخطابة عن مكونات الخطاب الإقناعي ومنها الأسـلوب أو تركيب الألفاظ ثم قال: "وهو الذي يعبر عنه الجمهور باسم الفصاحة. فإن هذا الاسم يطلـق عندهم على أحوال ثلاثة في الألفاظ: أحدها ــ وهو الأمْلَكُ لـــهذا المعنـــى ــ أن تكــون الألفاظ جيدة الإفهام والإبانة للمعاني. والثاني أن تكون لذيذة المسموع. والثالث أن تعطـــي في المعنى رفعة أو خسة.

فلهذا كان النظر ضروريا لصاحب المنطق في الألفاظ الخطبية، لكن ليس ينظر منـــها في الأحوال الخاصة بأمة أمة، بل إنما ينظر من ذلك في الأحوال المشتركة لجميع الأمــم. ولهذا كان النظر فيها جزءاً من صناعة المنطق. وأما النظر من ذلك فيما يخص أمة أمـــة فمن شأن الخطيب المنصوب في أمة أمة ".

ويعبر ابن سينا عن الهمّ نفسِه في مقدمتِه الخاصة، التي بناها علـــى غِــرار مقدمـــة الفارابي بقوله: "فصل في الشعر مطلقا، وأصنافِ الصيغ الشــعرية، وأصنـــاف الأشـــعار اليونانية"[3].

---

[1] ــ نفسه 151

[2] ــ تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر 201. ويقول في نهاية الفصل الأول: "فهذا ما في هذا الفصل من الأمور المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر". (ص 207)، ويقول في آخر التلخيص: "فهذا هو جملـــة مـــا تأدى إلى فهمنا مما ذكره أرسطو في كتابه هذا من الأقاويل المشتركة لجميع أصناف الشـــعر والخاصـــة بالمديح، أعني المشتركة منها أيضا للأكثر أو للجميع". (ص250)

[3] ــ فن الشعر من كتاب الشفا 161

ثم يقول في بداية التلخيص: "فصل في أصنافِ الأغراض الكُلية والمحاكيـــات الكليـــة التي للشعر"[1].

ويقول بعده:

"والآن (أي بعد المقدمة) فإنا نعبر عن القدر الذي أمكن فهمُه مـــن التعليـــم الأول، إذ أكثر ما فيه اقتصاص أشعارٍ ورسومٍ كانت خاصة بهم، ومتعارفَةٍ بينهم"[2].

لقد كان واضحاً في ذهن ابن رشد الطابعُ التوفيقي لعمله، وهو يقوم على عملية إرجاع تلك (أي ما شعر به العرب من قوانين) إلى هذه، أي ما ورد في كتاب الشعرِ والخطابـــة لأرسطو) يقول:

"وأنت تبيَّنُ، إذا وقعت على ما كتبناه ها هنا، أن ما **شَعُر به أهل لساننا من القوانيـــن الشعرية بالإضافة إلى ما في كتاب أرسطو، وفي كتاب الخطابة** نزر يسير، كمـــا يقولـــه أبونصرْ، وليس يخفى عليك أيضاً كيف تُرجعُ تلك القوانينُ إلى هذه"[3].

لهذا نجد ابنَ رشد يَستحضرُ، على مدارِ شـــرحِه، طرفيـــن: غـــائبٌ يحكـــي عنـــه، ومستحضرٌ يخاطبُه، الأول يحضرُ من خلال فِعلٍ: "قال" والثاني يحضر من خلالِ ضمـــيرِ المخاطب "أنت". نورد هنا فقرةً من كلامه يتحدث فيها عن المطابقة، وهي حالة الحيادِ بين المديحِ والهجاءِ، الحيادِ المرشحِ لأنْ يُصبح + أو -:

"قال (أي أرسطو): وهذه كانت طريقة أوميروش، أعني أنه كان يأتي فـــي تشـــبيهاته بالمطابقة والزيادة المحسّنة والمقبّحة.

ومن الشعراء من إجادتُه إنما هي في المطابقة فقطُ، ومنهم من إجادته فـــي التحســـين والتقبيح، ومنهم من جمعَ الأمرين مثل أوميروش. وتَمثَّل في كـــل صنـــف مـــن هـــؤلاءِ بأصناف من الشعراءِ كانوا مشهورين في مدنهم وسياستهم باستعمالِ صنفٍ صنفٍ من هذه التشبيهاتَ الثلاثة (المحسنة والمقبحة والمطابقة). وأنت فليس يعسُر عليك وجودُ مِثـــالاتِ

---

1 ـــ نفسه 167

2 ـــ نفسه

3 ـــ تلخيص أرسطو طاليس 250

ذلك في أشعارِ العرب، وإن كانت أكثرُ أشعارِ العرب إنما هيٍ ــ كما يقول أبو نصـــر ــ في النّهم والكريه... وأما الصنفُ من الأشعار الذي المقصود به المطابقـــة فقــط فـــهو موجود كثيراً في أشعارهم. ولذلك يصفون الجمادات كثيرا والحيوانـــات والنبـــات. وأمـــا اليونانيون فلم يكونوا يقولون أكثرَ ذلك شعراً إلا وهو موجّه نحو الفضيلة أو الكــفّ عـــن الرذيلة، أو ما يفيدُ أدبا من الآداب أو معرفةً من المعارف"[1].

ثنائية المدح والهجاء: نموذج1:

ضمن هموم البحثِ عن الكليات دخلَ مفهوما المديح والهجاء عملَ المترجمين، وهـــم فلاسفةٌ، ثم عملَ الملخصينَ الشراحِ. ونظراً لأن هذا التوجه قد اعتُــبر عنــد كثــير مــن الدارسين المحدثين مجردَ سوءِ فهم حالَ دونَ التعاملِ السليم مع كتابِ أرسطو فإننا نقـــدم هنا مفهومَ ابن رشد للمديحِ والهجاء، باعتباره بلورةً لما طَمحَ إليه من قبله:

انطلقَ ابنُ رشد من ثنائية منطقية بسيطة: الإيجاب والسلب، أو النفي والإثبـــات فـــي إطارِ تأويلٍ وتحويرٍ لحديثِ أرسطو عن أنواع المحاكاة، لينتهي إلى المديح باعتبارِه إثباتـــاً، والهجاءِ باعتباره سلباً:

"فكلُّ شعر، وكلُّ قول شعريٌّ، فهو إما هجاءٌ وإما مديحٌ وذلك بَينٌ، باستقراءِ الأشـــعار، وبخاصة أشعارَهم التي تكون في الأمور الإرادية، أعني الحسنةَ والقبيحة"[2].

"والإرادية" هنا أقرب إلى "القصدية" منها إلى "الدالة". وهذا التصـــور ليـــس خاصّـــاً بالشعر، بل حالُه فيه كـــ "الحالِ في الصنائعِ المحاكيةِ لصناعةِ الشعرِ التي هي الضـــرب على العيدان، والزمرُ والرقص..."[3] وتلافيا لكلِّ لبْسٍ يوضح ذلك بقوله:

أعني "بصناعة المديح" مديحَ الأفعال الجميلةِ"، وأعني بـــ "صناعـــة الـــهجاء" هجـــاء الأفعال القبيحة"[4].

---

[1] ــ تلخيص أرسطوطاليس 205 ــ 206. ذكر ابن سينا أمثلة لإمكانية الإمالة نحو الحسن أو القبح ثم ختم كلامه في ذلك بقوله: "ثم ذكر (أي أرسطو) عادات كانت لهم في ذلك" (ص 171).

[2] ــ تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر 201

[3] ــ نفسه201

[4] ــ تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر 207

وقد يوجدُ بين المفهومين (مفهوم الإيجابِ ومفهومِ السلب) مفهومٌ ثالثٌ سماه، كما سماه ابن سينا، مطابقةً، وجعلَه، كما جعله ابن سينا، بعيداً عن النص الأرسطي، مهيَّأً للميلِ نحو التحسين أو التقبيح اعتماداً على إضافاتٍ وقرائنَ. وبذلك يُبقي تصورُ الفلاسفةِ العربِ على ثنائية التحسين والتقبيح، المدح والهجاء، صريحةً أو عبرَ قرائنَ. وهذا ما جعلَ ابنَ رشد يَعتقد، في الأخير، أن ما لم يصلْ من كتابِ أرسطو يمكنُ أن يُفهمَ من خلال ما وصلَ، إذ بضدها تتميزُ الأشياء:

"والذي نقصَ مما هو مشترك (بين الأمم) هو التكلمُ في صناعة الهجاء. لكن يشبهُ أنْ يكونَ الوقوفُ على ذلك بقُرب من الأشياءِ التي قيلتْ في بابِ المديح، إذْ كانت الأضدادُ يُعرفُ بعضُها من بعضٍ"[1].

إن هذا التصور ليس طفرةً في فراغٍ، ذلك أن من البلاغيين الذين عاشوا قبلَ ابن رشد بحوالي ثلاثة قرون، وتأثروا بأرسطو على نحوٍ متفاوت، مَن نزَع نحوَ مَحورةِ الأغراضِ حولَ مَحاورَ محدودةٍ كان المديحُ والهجاء على رأسها. نجد ذلك عند قدامة بن جعفر (ت.337) الذي أعادَ الرثاءَ إلى المديحِ، مع إشارة زمنية، وأحال في مَعرفة الهجاء على نقائضِ ما قيل في المديح. قال بخصوص الرثاء:

"إنه ليس بين المرثيةِ والمدحة فصلٌ إلا أن يُذكر في اللفظِ ما يدلُّ على أنه لِهالكٍ"[2].

وقال بخصوص الهجاء:

"إنه قد سهّل السبيل إلى معرفة وجه الهجاءِ وطريقته ما تقدم من قولنا في بابِ المديحِ وأسبابه، إذ كان الهجاء ضدَّ المديح"[3].

وقد حرَص قدامةُ على إبراز جانب المطابقة، دون تصريح أو تأطير نظري، من خلال إبراز غَرضين غريبيْن هما الوصفُ والتشبيهُ. قال في نعتِ الوصفِ ذاكراً المحاكاةَ:

---

[1] ــ نفسه 250

[2] ــ نقد الشعر 100

[3] ــ نفسه.92

"الوصفُ إنما هُو ذكرُ الشيءِ بما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكـثرُ وصـفِ الشعراءِ إنما يقعُ على الأشياء المركّبة من ضروبِ المعاني كان أحسنَهم وصفاً من أتـى في شعرِه بأكثرِ المعاني التي الموصوفُ مركّبٌ منها، ثم بأظهرِها فيـه وأولاَهـا، حتـى يَحكيَه بشعره، ويمثّله للحسِّ بنعتِه"[1].

فهذا مفهوم المطابقة عند الفلاسفة، أو مفهوم تصوير الناسِ كما هم، عند أرسطو[2].

إن الصعوبةَ ــ كما سبق أن ذكرنا ــ تكمن في تنمية هذا المفهوم العـام فـي إطـار مسايرة عمل بُني في إطار بنيوي أولاً. فسيكون حالُ المنظِّر في إطار الترجمة كحالِ مـن يرقصُ في الأغلال. لقد أحسسْنا بهذا ونحنُ ننتقلُ من المقدماتِ والملاحظاتِ العامة إلـى تتبُّع تفاصيلَ كلامِ أرسطو عن التراجيديا.

فالحديث عن المدح والهجاء باعتبارهما تحسيناً وتقبيحاً هو حديث عـن الوظيفـة أو الغرض، في حين كان أرسطو يتحدث عن البناء السردي الدرامي للتراجيديا.

ويبدو أن صمود هذا المفهوم، رغم صعوبة تأويل كل التفاصيل في اتجاهه راجعٌ إلـى أمرين:

1ــ تناولُ أرسطو للمدح والذم في فن الخطابة باعتبارهما قطبين تلتف حولـهما قيـمُ الحسن والقبح والفضيلة والرذيلة في مفهوم عام: السعادة واللذة. ("نتكلم، بعد هـذا، فـي الفضيلة والرذيلة.. وفي الحسَن والقبيح لأنها غرض من يمدح ومن يوبخ"[3].) وقـد فـهم الملخصون قصده هناك وقدموه بدقة واستعانوا به في تجريد مفهوم المدح والذم فـي فـن الشعر، يساعدهم في ذلك:

2ــ حديثُ أرسطو عن نشأة الكوميديا والتراجيديا، عن محاكاة الفضل أوالرداءة مـن طرف نفوس أميل إلى الفضل أوالرداءة:

"لقد انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمـال

---

[1] ــ نقد الشعر 118ــ119

[2] ــ كتاب أرسطو طاليس، ترجمة شكري عياد 32.

[3] ــ فن الخطابة لأرسطو ترجمة بدوي ص 63.

الفضلاء، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فِعال الأدنياء فأنشأوا الأهاجي"[1].

تبعا للعنصرين السابقين نجد حديث الفضيلة والرذيلة حاضراً في تلخيص فن الشعر أكثر مما هو عليه في النص الأرسطي، بل نجده بلفظه الصريح المستعمل في الخطابة . يمكن ملاحظة ذلك بمقارنة حديث أرسطو السابق بكلام ابن سينا الدائر حوله، يقول ابن سينا:

"وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزتهم كل واحد منهم وقريحته في خاصته، وحسَب خلقه وعادته، فمن كان منهم أعف مال إلى المحاكاة بالأفعال الجميلة وبما شاكلها، ومن كان منهم أخسّ نفساً مال إلى الهجاء، وذلك حين هجوا الأشرار، ثم كانوا إذا هجوا الأشرار بانفرادهم يصيرون إلى ذكر المحاسن والممادح لتصير الرذائل بإزائها أقبح"[2].

بل انظر كيف يتردد لفظ الفضائل في قول ابن سينا:

"قال: إلا أنه ليس لنا أن نسلم ذكر الفضائل في الشعر لأحد قبل أوميرس، وقبل أن بسط هو الكلام في ذكر الفضائل. ولا ننكر أن يكون آخرون قد قرضوا الشعر بالفضائل ولكن أوميرس هو الأول"[3].

والذي في كلام أرسطو هو:

"ولسنا نعرف لأسلاف هوميروس قصيدة من هذا النوع، وإن كان من المظنون أن كثيرين أنشأوا القصائد"[4].

إن الإلحاح على الفضيلة يشير إلى إحلال المضمون والغرض المقام الأول الشيء الذي ساعد ابن رشد فيما بعد على حسم التردد في ترجمة التراجيديا والكوميديا بين المدح والهجاء والاحتفاظ بلفظ طراغوديا وقوميديا لصالح الاختيار الأول.الاختيار البنائي الفني في إطار المحاكاة.

---

1 ــ فن الشعر لأرسطو ترجمة بدوي ص 13.

2 ــ تلخيص فن الشعر. ضمن فن الشعر (ص 172).

3 ــ نفسه.

4 ــ فن الشعر.ت. بدوي ص 13. والترجمة القديمة (متى) ص 92.

التعرف والاستدلال: نموذج 2

حين نتبع لحظات انطلاق ابن رشد في التأنيس والتبييء، ولحظات الانحسار والوقوف عند الأصل وأمثلته، نجد أن لذلك علاقة بمدى وضوح الأساس المشترك بين المجالين؛ أو القانون الكلي، أو عدم وضوحه، وقد أثار انتباهنا في هذا الصدد تنميته للفصول، بل حتى للملاحظات العابرة، التي تتصل بالتعرف والتجسيد أو التصوير.

إن مفهوم التصوير الذي ينصرف عند أرسطو إلى رسم الشخصيات والأحداث هو نفس النعت الذي استعملته البلاغة العربية للدلالة على أثر الصناعة اللسانية في تشكيل المعنى عن طريق المعطيات التجسيدية والموسيقية بل والتركيبية النظمية، حيث تصير صيغة الكلام التي دعيت لفظاً حيناً وصورة حيناً آخر ــ وليس معناه المجردُ ــ موضعَ النظر والاعتبار. فمنذ الجاحظ مروراً بقدامة وصولا إلى عبد القاهر الجرجاني ونحن نلتقي بالعبارة الصريحة في اعتبار الشعر تصويراً وصناعة، ناهيك عن التعابير المجازية الاستعارية في التعبير عن صور مختلفة صوتية ودلالية ونظمية مثل السبك والتطريز والترصيع..الخ أضف إلى ذلك حديث أرسطو نفسه في فن الخطابة عن التصوير والإخراج إلى المشاهدة. إن هذا الرصيد المحيط بقراءة كتاب أرسطو جعل كل حديث له عن تصوير الشخصيات وتمثل الأحداث وتمثيلها يجد مقابلا لسانيا له في الشعر العربي.

ومثل التصوير التعرف أو الاستدلال كما ترجمه القدماء. فكل نشاط تعبيري إنساني هو عبارة عن دال يقتضي دلالةً. ويبدو لي أن هذا المفهوم هو الذي حدا بهم إلى استعمال كلمة استدلال: أي الاستدلال بالدال على المدلول، والتعرف عليه من خلاله. ويقوى هذا المفهوم حين نعرف موقف الفلاسفة، وخاصة ابن رشدٍ، من قضية الدلالة الشعرية. فهم لا يطلبون أن تكون للشعر دلالة أية دلالة، بل يقتضون دلالةً إيجابية. وحين نتحدث عن الدلالة هنا لا نتحدث في المستوى اللغوي البسيط بل نتحدث في مستوى الدلالة الحِكائية الإيحائية أو التخييلية: ما يخيله الشعر. ومع ذلك يمكن أيضا أخذ الدلالة المنطقية والمضمونية بعين الاعتبار، ما دامت مقاصدُ الشعر العربي في أغلبها واضحةً. وهذا مجرد عنصر مساعد، لأنه خارجي بالنظر إلى ما يحدث في المستوى الحكائي والتخييلي.

إن انتماء الاستدلال والتصوير إلى النشاط التعبيري اللغوي كلا أو جزءاً هو الذي

سهل إيجاد مجال تطبيقي من الشعر العربي للمفاهيم الأرسطية التي بدت من خصوصيات البناء السردي الدرامي. وسَنُحاولُ فحص هذه القضية من خلال قراءة ابن رشد للفصلين 16و17 من فن الشعر. الفصل 16 مخصص لأنواع التعرف (وقد سبق تعريفه، في الفصل 11). والفصل 17 مخصص لتصوُّر الشخصيات والأحداث وتصويرها. سنلاحظ كيف اعتبر ابن سينا التصوير جزءاً من الاستدلال جاعلا الفصل 17 امتدادا للفصل 16.

عرف أرسطو، كما سبق، التعرف في الفصل 11 بقوله:

"التعرف كما يدل عليه اسمه، انتقال من الجهل إلى المعرفة، يؤدي إلى الانتقال إما من الكراهية إلى المحبة أو من المحبة إلى الكراهية.. وأجملُ أنواع التعرف التعرفُ المصحوب بالتحول"[1]. أي التعرف الذي يدخل في نسيج الحكاية ويرتبط بتكشف جوانب الحدث لأنه في هذه الحالة يبدو طبيعيا. وأدنى صور التعرفِ التعرفُ المصطنع، وذلك مثل حَمل الشخصياتِ علاماتِ مميزةً، أو القيام بحركة، أو قَوْلٍ دالٍ على الهوية أو الفعل بشكل مصطنع يرتبه الشاعر عن قصد. وعلى هذا الأساس ذكر أرسطو خمسة أنواع من التعرف:

1ـ "التعرف بالعلامات الخارجية" مثل حمل شارة "وهو أبعد أنواعه عن الفن"[2].

2ـ "التعرفات التي يرتبها الشاعر، ولهذا تكون بعيدة عن الفن"، حيث تقول الشخصية "ما يريد الشاعر أن يقوله لا ما تقوله الحكاية"[3].

3ـ التعرف الذي يتم بالذاكرة "وذلك حينما نتعرف شيئاً عندما نراه فنتذكره"[4].

4 ـ "التعرف عن طريق القياس": "أتى رجل يشبهني، ولا يشبهني غير أورسطس، إذن: أورسطس هو القادم".

---

[1] ـ فن الشعر . ت. بدوي ص 32.

[2] ـ نفسه 44.

[3] ـ نفسه45.

[4] ـ فن الشعر . ت. بدوي 46.

5 ـ التعرف عن طريق "خطأ في استدلال الجمهور"[1] نتيجة مبالغة من الشاعر كأن نصدق ادعاءَهُ أنَّ البطلَ هو وحدَه الذي استطاع شد القوس.

"وأفضلُ أنواع التعرف (عند أرسطو) هو الذي يُستنتج من الوقائع نفسها حينما تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة... وذلك لأن التعرفات التي من هذا النوع هي وحدها التي تستغني عن الحيل الصناعية والعلامات والعقود، وتتلوها في المرتبة التعرفات القائمة على القياس"[2]. إن التعرف بالنسبة لأرسطو وسيلة من وسائل البناء الحدثي في التراجيديا يجري بين الشخصيات، وبينها وبين الجمهور.

انطلاقاً من الجذر العام المشترك: العلاقة بين الدال والمدلول، قابل ابن رشد بين أنواع التعرف عند أرسطو وبين صورٍ بلاغيةٍ عربية من التمثيل والتشبيه والاستعارة، وصور لم تدخل في سجلات الصور البلاغية الجزئية مثل تصوير الأحداث مما يدخل في أغراض الشعر: الوصف.

قابل النوع الأول والثاني بتشبيه محسوس بمحسوس وتشبيه معنوي بمحسوس أو حسب عبارته "محاكاة أشياء محسوسة بأشياء محسوسة" و "محاكاة أمور معنوية بأمور محسوسة"[3].

ولعله نظر هنا إلى الاستدلال على الشخص ـ في المثال الأول ـ بعلامة يحملها على لباسه أو جسده، فقاس عليها دلالة المحسوس باعتباره علامة تدل على محسوس أو غير محسوس. ثم عمم الحكم على الصنف الثاني الذي هو أكثر غموضًا بالقياس إلى مقابله. يبدو أن مفهوم العلامة الحسية هو الذي جعل ابن رشد يغفل استعارة معنوي لمحسوس أو معنوي لمعنوي. كما يمكن أن يفسر بطبيعة الشعر العربي الذي يهيمن عليه التصوير الحسي. وهذا أمر صريح عند ابن رشد فقد علق على النوع الأول بقوله: "وجل تشبيهات العرب راجعة إلى هذا الموضع"، وعلق على الثاني بقوله: "وهذا كثير في أشعار

---

[1] ـ نفسه 47.

[2] ـ نفسه 48.

[3] ـ تلخيص ابن رشد لفن الشعر ضمن فن الشعر ترجمة بدوي ص 222ـ 223.

العرب"[1].

ولم يجد صعوبة في تأويل النوع الثالث، بل وجد فيه فرصة لتنظيم مادة هامة كمّاً ونوعاً من الشعر العربي، تتعلق بالتذكر في الرثاء والغزل والنسيب والوقوف على الأطلال، فاعتبر ذلك محاكاة تقع بالتذكر: "وذلك أن يورد الشاعر شيئا يُتذكرُ به شيئ آخرُ، مثل أن يرى إنسانٌ خط إنسانٍ فيتذكره فيحزن عليه إن كان ميتا أو يتشوق إليه إن كان حيا"[2].

هذا المفهوم جدير بأن يستوعب علاقات التلازم والملابسة الكنائية والمجازية في مجال رمزي فسيح يستوعب الجملة ويمتد إلى النص.

قال ابن رشد: "وهذا موجود في أشعار العرب كثيراً"[3]، "ومن هذا الموضع تذكُّرها الأحبة بالديار والأطلال"[4]. "ويقرب من هذا الموضع ما جرت به عادة العرب من تذكر الأحبة بالخيال وإقامته مقام المتخيل.. وتصرف العرب والمحدثين في الخيال متفننٌ وأنحاءُ استعمالهم له كثيرٌ. ولذلك يشبه أن يكون من المواضع الشعرية الخاصة بالنسيب، وقد يدخل في الرثاء"[5].

من الأمثلة التي يستحضرها ابن رشد لتجسيد غرضه قول متمم بن نويرة:

وَقَالُوا: أتبكي كُلَّ قبرٍ لَقِيتَه ... لقبرٍ ثَوَى بَيْنَ اللِّوى وَالدَّكَادك؟
فَقُلتُ لَهُمْ: إنَّ الأَسَى يَبْعَثُ الأسَى ... دَعُونِي فَهَذَا كُلُّهُ قَبْرُ مَالِكِ

وقول قيس المجنون:

وَ دَاعٍ دَعَا إذْ نَحْنُ بِالْخَيْفِ مِنْ مَنًى ... فَهَيَّجَ أَحْزَانَ الْفُؤَادِ وَمَا يَدْرِي
دَعَا بِاسْمِ لَيْلَى غَيْرَهَا، فكَأَنَّمَا ... أَطَارَ بِلَيْلَى طَائِراً كَانَ فِي صَدْرِي

---

[1] ــ تلخيص ابن رشد لفن الشعر ضمن فن الشعر ترجمة بدوي ص 222 ــ223. قارن بكلام حازم في المنهاج ص347. وانظر الفصل الرابع من الباب الثاني.
[2] ــ نفسه 225.
[3] ــ نفسه.
[4] ــ نفسه 226.
[5] ــ نفسه.

إن ربط هذا النوع من الشعر بالغزل والأطلال والرثاء يدل على وعي ابن رشد بالطابع العاطفي الوجداني لرموز هذا النوع من الشعر، الذي يحكي في الغالب مأساة حقيقية انتقلت إلى عالم الحُلم الشعري، ومن هنا لا يبعد هذا الشعر عن مجال الشعر التراجيدي.

وبقدر ما وسع ابن رشد العناصر الثلاثة الأولى وجد صعوبة في إيجاد مجال للنوع الرابع لكونه-مبنيا على قياس خطابي قل ما يتسع الشعر لتفصيله، ولذلك حصره في (ذكر شخص ما "شبيه بشخص من ذلك النوع بعينه")، مثل قول امرئ القيس:

وَتَعْرِفُ فيهِ مِنْ أَبيهِ شَمَائلاَ

علق عليه بقوله: "والتصريح بالتشبيه خلاف التشبيه، فإن التشبيه إيقاع شك. والتصريح بالتشبيه بين شيئين هو تحقيق لوجود الشبه وهو الغاية في مطابقة التخييل"[1]. وهو تعليق غامض بالنظر إلى مفهوم المطابقة عند الشراح.

وقد أسعف المثالان اللذان قدّمهما أرسطو للنوع الخامسِ ابنَ رشد في صرفه مباشرة إلى الغُلو، فقال:

"هو الذي يستعمله السفسطائيون منَ الشعراء، وهو الغلو الكاذب"[2].

"وهذا كثير في أشعار العرب والمحدثين".

"وليس تجد في الكتاب العزيز منه شيئاً، إذ كان يتنزل من هذا الجنس من القول، أعني الشعر، منزلة الكلام السفسطائي من البرهان. ولكن قد يوجد للمطبوع من الشعراء منه شيء محمود مثل المتنبي:

وَأَنَّى اهْتَدَى هَذَا الرَّسُولُ بأَرْضِهِ ... وَمَا سكَنَتْ، مُذْ سِرْتَ فِيهَا، الْقَسَاطِلُ!
وَمِنْ أَيِّ مَاءٍ كَانَ يَسْقِي جِيَادَهُ ... ولَمْ تَصْفُ مِنْ مَزْجِ الدِّمَاءِ الْمَنَاهِلُ!

---

[1] ــ تلخيص ابن رشد لفن الشعر ضمن فن الشعر ترجمة بدوي 227.
[2] ــ نفسه.

وقوله:

لبِسن الوشي لا متجملات ... ولكن كي يصن به الجمالا
وضفرن الغدائر لا لحسن ... ولكن خِفنَ في الشعر الضلالا"[1]

ومما هو "كذب" قول النابغة:

تقد السلوقي المضاعف نسجه ... وتوجد بالصفاح نار الحباحب

وقول الآخر:

فلولا الريح أسمع من بحجر ... صليل البيض تقرع بالذكور

فهذه الصور شبيهة بادعاء الشاعر أنه هو وحده "استطاع دون غيره أن يشد القوس"، فهذا "أمر تخيله الشاعر وافتراضٌ" افترضه. فالأمر هنا يرجع للجمهور المتلقي خِداعاً عن طريق "خطأ في الاستدلال" أو انخداعا عن طريق قبول التوهيم الشعري: نفترض الحالة الأولى مع أرسطو والحالة الثانية مع ابن رشد.

وما دام أرسطو نفسه لم يسد باب الاجتهاد حين اقترح خمسة أنواع من التعرف مستعملا أداة التبعيض: "منها"، ومادام الموضوع قد أخذ بعدا كونيا يتجاوز الشعر اليوناني، فقد اقترح ابن رشد نوعاً سادساً من أنواع التعرف:

"وهاهنا موضعٌ سادسٌ مشهورٌ يستعمله العربُ وهو إقامة الجماداتِ مقام الناطقين في مخاطبتهم ومراجعتهم، إذا كانت فيها أحوال تدل على النطق" مثل قول مجنون بني عامر:

وأجهشت للتوبان لما رأيته ... وكبر للرحمان حين رآني
فقلت له: أين الذين عهدتهم ... حواليك في أمن وخفض زمان؟!
فقال: مضوا، واستودعوني بلادهم، ... ومن ذا الذي يبقى على الحدثان؟![2]

---

[1] ـ تلخيص الخطابة (ضمن بدوي) 228. هكذا "التوبان"، والمشهور التوباد. و هذا الموقف مطابق لموقف الجرجاني في أزمته العابرة مع التخييل الكاذب في كتاب الأسرار.

[2] ـ تلخيص فن الشعر 228.

ويدخل هنا مخاطبة الديار والأطلال وما شاكل ذلك، مما يدخل في الاستدلال على الأحوال عن طريق الأمكنة والأشياء التي يتفاعل معها الإنسان. لقد كان من المتوقع أن يقف الحديث عن الاستدلالات عند هذه الإضافة نظراً لأن الفصل المخصص لها (الفصل 16) قد انتهى. غير أن ابن رشد استغلّ حديث أرسطو ــ بعد أنواع التعرف مباشرة ــ عن ضرورة تمثّل الشاعر للمواقف والشخصيات حتى يتسنى له تمثيلها تمثيلا حسنا فتحدث عن الأدب القصصي عند العرب مُلاحظاً أن استعمال الاستدلالات والتحويلات الدلالية استعمالا تربوياً فاضلا إنما يوجد في الكتاب العزيز في مثل قوله تعالى: "ضرب الله مثلا كلمة طيبة.."[1]، إلى قوله "..مالها من قرار"، وقوله: "كمثل حبة أنبتت سبع سنابل" الآية(2/259-260).

"ولكون أشعار العرب خَلِيةً من مدائح الأفعال الفاضلة وذم النقائص، أنحى الكتاب العزيز عليهم، واستثنى منهم من ضربَ قولُه إلى هذا الجنس"[2].

وإذا لم يبَرِّز الشعراءُ العربُ في التمثيل القصصي المطول، ذي المغزى الخلقي، فقد برزَ فحولُهم المفلقون في وصفِ الأشياء أو القضايا والوقائع وصفاً ينقلها إلى الحس ويجعلها منظورة، غير أن هذا النحو من التخييل لا يوجد عند العرب، حسب رأي ابن رشد إلا في الأفعال غير "العفيفة"، أو "فيما القصد منه مطابقة التخييل فقط"[3]. وهو يستحضر هنا قول امرئ القيس:

سَمَوتُ إليها، بَعدما نام أهلها،	سُموَ حَبَاب الماء، حالًا على حالِ
فَقالتْ: سباكَ اللهُ إنكَ فاضِحي	ألستَ ترى السمارَ والناسَ أحوالي
فقلْ: يمينَ اللهِ أبرحُ قاعدًا،	ولو قَطعوا رأسي لديك وأوصالي

ومثالُ ما أُريدَ به المطابقةُ، أي الوصفُ المحايدُ قولُ ذي الرمة:

---

[1] ــ تلخيص فن الشعر 229. وصلة الآية. "كشجرة طيبة، أصلها ثابت وفرعها في السماء..." (14/24-25).

[2] ــ نفسه.

[3] ــ نفسه 230.

وسِقْطٍ [1] كعَين الديكِ عاورْتُ صُحبتي — أباها، وهيأنا لمَوقعها وَكْرَا
فقلتُ لهُ: ارفَعْها إليكَ، وأحْيِهَا — برَوْحِك، واقْتَتْه لها قيتَةً قدْرَا
وظاهرْ لها من يابسِ الشَّخت واسْتعنْ — عليها الصَّبَا، واجعل يديك لها سِترَا

قال: "وقد يوجد ذلك في أشعارهم في وصف الأحوال الواقعة مثل الحروب وغير ذلك مما يتمدحون به" [2]. والسابق في هذا المجال هو المتنبي الذي يحكي عنه أنه كان يمتنع عن وصف الوقائع التي لم يشهدها مع سيف الدولة.

هكذا أدمجَ ابنُ رشد الفصل المتعلق بتشخيص الوقائع (الفصل 17) في الفصل المخصص للتعرف (الفصل 16). ولذلك نجده يُنهي الفصل 17 بعبارة تبين أنه ما زال في الحديث عن أنواع التعرف والاستدلال:

"قال: وتعديد مواضع الاستدلالات مما يطول، وإنما أشار بذلك إلى كثرتها واختلاف الأمم فيها" [3].

إن هذا الكلام المنسوب إلى أرسطو هو كلام ابن رشد لفظاً ومحتوى، وكل ما يمكن أن يرتبط به من كلام أرسطو هو استعماله أداة التبعيض ("من") في بداية حديثه عن أنواع التعرف: ("أما أنواعه فمنها") كما سبق. والمهم هنا هو تنصيص ابن رشد على اختلاف أوجه الاستدلال باختلاف الأمم، فهو يعرف أنه لا يطابق أرسطو بل يوازيه: يسيران في نفس الاتجاه بوسائل مختلفة وفوق أرض مختلفة.

وإذا نحن رجعنا إلى الوراء قليلا علمنا أن ابن رشد لم يؤول الفصل 17 وحده في اتجاه الفصل 16 بل أولَ أيضا الفقرتين الأخيرتين من الفصل 15 في اتجاه الفصل 16، ليجعل منهما مقدمة عامة للاستدلالات، خاصة الفقرة الأولى التي تحدث فيها أرسطو عن الرسم والتصوير، وهذا نص كلام أرسطو نتلوه بنص قراءة ابن رشد ونترك للقارئ فرصة التأمل:

---

[1] ــ "السقط، مثلثة: الولد لغير تمام، وقد أسقطته أمه...وما سقط بين الزندينقبل استحكام الوري، ويؤنث". (القاموس المحيط: سقط). شبه الشرارة غير المكتملة الساقطة من الزند المولودة قبل الأوان.

[2] ــ تلخيص فن الشعر 230.

[3] ــ نفسه.

"ولما كانت المأساةُ محاكاةً لمن هم أفضلُ منا، فيجبُ أن نسلك طريق الرسامين المهرة الذين إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكالا أجملَ وإن كانت تشابه الصور الأصلية. وكذلك الحال في الشاعر إذا حاكى أناساً شرسين أو جبناء أو فيهم نقيصة من هذا النوع في أخلاقهم فيجب عليه أن يجعل منهم أمجاداً ممتازين"[1]. قال ابن رشد ناقلا الجملة الأولى من ترجمة متى:

"قال: والتشبيه والمحاكاة هي مدائح الأشياء التي هي في غاية الفضيلة. فكما أن المصور الحاذق يصور الشيء بحسب ما هو عليه في الوجود، حتى إنهم قد يصورون الغِضابَ والكُسالى مع أنها صفات نفسانية، كذلك ينبغي أن يكون الشاعر في محاكاته؛ يصوركل شيء بحسب ما هو عليه حتى يحاكي الأخلاق وأحوال النفس. وذكرَ مثالَ ذلك في شعرٍ لأوميروش قاله في صفة قضية عرضت لرجل.

ومن هذا النحو من التخييل، أعني الذي يحاكي حالة النفس، قولُ أبي الطيب يصف رسولَ الروم الواصلَ إلى سيف الدولة:

أتاك يكادُ الرأسُ يَجحَدُ عُنْقَه ... وتنقدُ تحتَ الذُّعرِ منهُ المفاصلُ
يُقوِّم تقديمُ السماطينِ مَشيَه ... إليكَ، إذا مَا عَوَّجَتْهُ الأفاكِلُ"[2].

ج ــ الإجراءات التحويلية: **نقل المركز**

من المحاكاة إلى التغيير

إن الدارسين الذين يحددون مركز كتاب فن الشعر في المحاكاة الشعرية من خلالِ الحكاية المأساوية لاَ يطمئنون، هم أنفسهم كلَّ الاطمئنان إلى عملهم ــ رغم أنه صريح ــ حين يواجهون الفصولَ التي خصَّصها أرسطو للبناء اللغوي (20–22). فهذه الفصولُ إذا ما أُلحقت مباشرةً بالفصولِ الأربعة الأولى العامة التي تتناولُ المحاكاةَ في الأدبِ والفنّ

[1] ــ فن الشعر. ترجمة بدوي 43 ــ 44.
[2] ــ تلخيص فن الشعر 222.

عامةً، وأضيفَ إليها الفصل 25 الذي يتناولُ، في شطرِه الأول، خصوصيةَ الشعرِ، وما يجوزُ للشاعر، وفي جزئه الثاني مجالَ التوسُّع اللغوي في الشعر ـ صلَحتْ أساساً لاجتهادٍ فعال في تفسيرِ جماليةِ الشعرِ العربي إلى حدٍّ كبير.

والواقع أن الشارحَ العربي إنما وجه عنايتَه لهذين الجانبين، أي المقدمة النظرية العامة، والبناء اللغوي، ابتداءً من الفارابي وانتهاءً بابن رشد. الفارابي وسَّع المقدمةَ فصار قُدوة، وابنُ رشد وسَّع البناءَ اللغوي، وخرجَ منه بمفهومٍ مولِّد تحت عنوانِ التغيير. والتغييرُ، عند ابن رشد، صياغةٌ متقدمةٌ، تاريخاً وفهماً، للانزياح الشعري. أما الجانبُ المتعلقُ بالمأساة والملهاة فقد اختُزِل وبُذِل مجهودٌ كبيرٌ لتأويله في اتجاهٍ مَفهوميٍّ عام: مفهومِ الإيجابِ والسلبِ، أو المدحِ والهجاء، كما تقدم.

وهكذا نلاحظ أن ما اعتُبر مركزياً في نظرية أرسطو صارَ ثانويا في عمل الشراح العرب، وما جاء في الهامش وصعبُ فهمُ وظيفته على المحققين المتأخرين صارَ مركزاً ومَداراً للنظرية الشعرية عند القارئ العربي. لقد زُحزِحت المحاكاةُ الأرسطية القائمة على الحكاية والفعلِ عن موضوعها، في أول الأمر، مع الفارابي وابن سينا بتأويلها إلى تشبيهٍ واستعارة وما تركَّب منهما، ثم جاءت المرحلة الثانية مع ابن رُشد من خلالِ تعميم مفهوم التغيير.

الفارابي: المحاكاةُ تصويرٌ

وجه الفارابي المحاكاةَ توجيها تصويريا تمثيليا (تمثيل الأشياء أساساً) متأثرا بمفهومها عند أفلاطون، ناظراً إلى الشعر العربي ونصوصِه القديمة المشهورة لامرئ القيس وأمثاله. وفي هذه الاتجاه نجد التصويرَ والنحتَ يشكلانِ عندَه الامتدادَ الفني للمحاكاة، في حين يغض الطرفَ عن الامتداد الآخر لها عند أرسطو، وهو الموسيقى والرقص وما يتصل بهما من نَقْرٍ على الناي و من غناء.

فهي ليست عناصر تجسيد و تصوير بل عناصر إيحاءٍ وإيقاعٍ لِصورِ المؤثرات في النفوس لإحداث الآثار. فبعض الموسيقى يحاكي حالة الحزن فيُحزن، وبعضُها يحاكي حالَ الفرح فيُفرح. ولم يكن الفارابي، كما هو معروف، قليلَ المعرفة بالموسيقى فنعزو ذلك إلى الإهمال أو الجَهل، فهو صاحبُ كتابِ الموسيقى الكبير، ولكن استراتيجية القراءة

قد اختلفتْ، خاصة وأنه لم يكن يرى قطيعةً بين الحكيمين، بل حاولَ التوفيقَ بينهما[1]. وهذه بعض النصوص الأساسية في نظريته:

"إن محاكاةَ الأمورِ قد تكون بفعلٍ وقد تكون بقولٍ، فالذي بفعل ضربان: أحدهما أن يحاكي الإنسانُ بيده شيئاً ما مثل أن يعمل تمثالاً يحاكي به إنساناً بعينه أو شيئا غير ذلك. والمحاكاةُ بقولٍ هي أن يؤلفَ القولَ الذي يصنَعُه، أو يخاطبُ به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول، وهو أن يجعل القول دالاً على أمور تحاكي ذلك الشيء"[2].

ولعلَّ استعمالَ مثال المَرايا والأجسام الصقيلة في التفريق بين المغالطة والمحاكاة الشعرية لإبراز الدورِ التشبيهي للمحاكاة يصورُ ذلك اللقاءَ بين التشبيه العربي وعالمِ المثل الأفلاطوني. يقول:

"منها (أي الفروق بين المغلِّط والمحاكي) أن غَرضَ المغلِّط غيرُ غرض المُحاكي: إذ المغلِّط هو الذي يُغلِّط السامعَ إلى نقيض الشيءِ حتى يوهمَه أن الموجودَ غيرُ موجود... فأما المحاكي للشيءِ فليس يوهمُ النقيضَ، لكن الشبيهَ، ويوجدُ نظيرُ ذلك في الحِس. وذلك أن الحالَ التي توجب إيهامَ الساكن أنه متحرك، مثل ما يعرض لراكب السفينة عند نظره إلى الأشخاص التي هي على الشطوط، أو لمن على الأرض في وقتِ الربيع عند نظره إلى القمر والكواكب من وراء الغيوم السريعةِ السيرِ، هي حالُ المغلِّطة للحس. فأما الحال التي تعرض للناظر في المرائي والأجسام الصقيلة فهي حالُ الموهمةِ شبيهَ الشيءِ"[3].

في سياقِ البُعد المنطقي للشعر، باعتباره نوعاً من القياس بالقوة، يدخُلُ مصطلحُ التمثيل لينضم إلى مصطلح التشبيه السابق في تأويل المحاكاة:

"**والتمثيلُ** أكثرُ ما يستعملُ إنما يُستعملُ في صناعة الشعرِ، فقد تبينَ أن القولَ الشعريَّ هو التمثيلُ"[4].

في عُنفوانِ هذا التصور التصويري للشعر تتقدم اللغةُ والقولُ إلى الواجهةِ، ويحتلان

---

1 ـ وله في ذلك كتاب: الجمع بين رأيي الحكيمين.(انظر مصادر الفلسفة العربية 139)

2 ـ جوامع الشعر 173 ـ 174. نقلته الروبي 71.

3 ـ مقالة في قوانين صناعة الشعراء 150 ـ 151.

4 ـ مقالة في قوانين صناعة الشعراء 151.

المركزَ بدلَ المقولِ أو محتوى القول:

فالأقاويلُ "الكاذبة منها ما يوقعُ في ذهن السامعين الشيءَ المعبَّر عنه بَدل القولِ، ومنها ما يوقعُ فيه المُحاكي للشيء، وهذه هي الأقاويل الشعرية"[1].

ابن سينا: مفهومان للمحاكاة

يتكونُ عملُ ابن سينا حولَ كتاب فن الشعر من مقدمة موقَّعة بضميرِ المتكلم "نحـــن": "نقول نحن أولاً..."[2]. يتلوها تتبعٌ لفصولِ الكتابِ بالتلخيص والشـــرح والمقارنـــة أحيانـــاً بالأدب العربي.

يستعملُ المؤلف، في بداية حديثه، كلمتي مُخيِّل وتخييل، ثم لا يلبثُ أن يستعملَ كلمـــة محاكاة بدل تخييل، ثم يعودُ إلى هذه أو تلك بدون تمييز. تأتي كلمةُ محاكاة، في الأكـــثر، في سياقِ المقارنة بين الخطابة والشعرِ، فتوضع مُقابلةً للتصديق الخَطابي. أما التخييلُ فقـد ارتبطَ أكثرَ بتعريف الشعر وتحديدِ مكوناته، كما نلاحظ في النصوص التالية:

1ـ "الشعر هو كلامٌ مخيِّل مؤلَّف من أقوال موزونةٍ متساويةٍ، وعند العرب مُقفاة"[3].

2ـ "والمخيِّل هو الكلامُ الذي تذعنُ له النفس فتنبسطُ عن أمور وتنقبضُ عن أمورٍ من غير رويةٍ وفكرٍ واختيار..."[4].

3ـ الأمور التي تجعلُ القولَ مخيِّلا منها أمورٌ تتعلق بزمان القول وعددِ زمانه وهـــو الوزن، ومنها أمورٌ تتعلقُ بالمسموعِ من القول، ومنها أمورٌ تتعلق بالمفهومِ مـــن القـــولِ، ومنها أمورٌ تتردد بين المسموع والمفهوم.."[5].

ثم يتتبع أحوال هذه المكونات في البساطةِ والـــتركيب وغيرهمـــا محـــاولاً اســـتيعابَ المعطياتِ البلاغيةِ العربية المتوفرة إلى عصره.

---

[1] ـ مقالة في قوانين صناعة الشعراء 150.

[2] ـ فن الشعر 161.

[3] ـ نفسه.

[4] ـ نفسه.

[5] ـ مقالة في قوانين صناعة الشعراء. 163.

إذا تأملنا هذه النصوص لاحظنا مفارقة! فالشعرُ كلامٌ مخيّل مؤلفٌ من: أقوالٍ موزونةٍ متساويةٍ ومقفاةٍ (عند العرب).

ـ هل نفهمُ من هذا أن الكلامَ يكون مخيّلا قبل الوزنِ والقافيةِ؟

ـ إذا كان الأمرُ كذلك: فما هي عناصر التخييل؟

وإذا لم يكن كذلك واعتُبر التخييلُ مُجردَ أثر، فلماذا لم تذكر المكوناتُ الأخرى (الدلالية) للتخييل في هذا التعريف، وهي التي ذُكرتْ في رقم (3)؟

وإلا كيف نجمع بين تصوره في (1) وتصوره في (3) حيث يرتّب الوزنُ وكلُّ عناصر التوازنِ الصوتيةِ الإبداعيةُ ضمن عناصر التخييل؟

بل كيف نفهم قولَه: إن هناك من القول ما لا صنعة فيه "إلا غرابةَ المحاكاةِ والتخييلِ الذي فيه"[1]؟!

إن تصوره في (3) يناهضُ التصور المقدّم في (1)، ولكنه ينسجمُ مع التعريف من خلال الوظيفةِ والأثرِ في رقم (2).

ـ فما مصدر هذه المفارقة؟

إن تصورَ ابن سينا يعبّر عن وجودِ **مفهومين** يُرادُ التعبيرُ عنهما بمصطلحٍ واحدٍ وهو: التخييلُ مرة و المحاكاة مرة أخرى.

المفهومُ الأولُ عامٌّ مُتعلقٌ بالجنس الشعري بالنظر إلى الأجناس الأخرى المجاورةِ له التي تقاسمه ساحةَ القول. فالشعرُ يتميزُ عن الخطابةِ والمغالطةِ بقيامه على التخييل بمفهوم قريب من الخيال الذي يجعل مرجعيتَه فيه، بحيث لا يُطلبُ من قائله، كما يقول الجرجاني في الأسرار أن يصححَ مقدماته.

وهذا التصور هو الذي يستدعي إحصاءَ المكوناتِ البلاغيةِ كلِّها وإدخالَها في مجالِ تكوينِ الشعرِ الذي هو تخييل. وهو أيضا الذي يستوعبُ تعريفَ التخييل عن طريق الأثر

---

[1] ـ مقالة في قوانين صناعة الشعراء163.

(2)، حسب الانتقال المنطقي التالي:

ــ الشعر كلام مخيل (1).

ــ المخيلُ تذعن له النفس (2).

يمكن ترتيب نتيجتين منسجمتين عن هاتين المقدمتين هما:

أ ــ الشعر تُذعن له النفس (لأنه مخيل).

ب ــ بالنظر إلى رقم (3): الأمور التي تجعل القول مخيلاً هي التي تجعلُه شعراً، أي أن عناصرِ التخييل هي عناصر الشعر. ومن ثم فإن البحث في التخييل هو بحثٌ في الشعر بكلِّ مكوناتِه الصوتية والدلالية؛ وهذا مفهومٌ عامٌ كما ذكرنا.

والمفهوم الثاني مفهومٌ جزئي ينظرُ إلى المكونات الدلالية فيما تهيئُه من إيحاءات، وعلى رأسها، وفي مقدمته، من حيث الأهليةِ لهذا الغرض، صورُ التشبيه والتمثيلِ والمجازِ عامة[1]. وهذا هو المعنى الذي استوعبَه ابنُ سينا من كلام أرسطو الذي يحاكي بأمثال وخرافات. ومرجع الأمثالِ والخرافات إلى التشبيه والاستعارةِ وما تركبَ منها. قال ابنُ سينا مسندا القولَ لأرسطو:

"قال (أي أرسطو): أما الكلامُ في الشعر، وأنواعِ الشعرِ وخاصة كلِّ واحدٍ منها، ووجهَ إجادةِ قرضِ الأمثال والخرافات الشعرية وهي الأقاويل المخيِّلة، وإبانة أجزاءِ كلِّ نوع بكميته وكيفيته ــ فسنقولُ فيه: إن كلَّ مثَلٍ وخرافةٍ فإما أن يكونَ على سبيل تشبيه بآخر، وإما على سبيل أخذِ الشيءِ نفسِه، لا على ما هو عليه بل على سبيل التبديل، وهو الاستعارة أو المجاز، وإما على سبيل التركيب منهما. فإن المحاكاة كشيء طبيعي للإنسان. والمحاكاةُ هي إيرادُ مِثْلِ الشيءِ وليسَ هو، فذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعيَّ بصورةٍ هي في الظاهر كالطبيعيِّ.."[2]

حين نرجعُ إلى نص كلام أرسطو نتأكد من أن المتحدثَ في قوله: "فسنقول " هو ابن سينا برغم بقاءِ آخر الكلام مربوطاً نحويا بأوله (حيث بقيت "أما " بدون جواب). فلا وجود لشيءٍ مما بسطَه ابن سينا هنا عند أرسطو. فهذه إحدى خرْجات ابن سينا تدخل

---

1 ــ في حديث أرسطو نفسه عن الانزياح عامة وعن الاستعارة خاصة ما يمهد لهذا المفهوم ، خاصة في كتاب فن الخطابة . الكتاب الثالث.

2 ــ فن الشعر 167ــ 186.

فيها، لاشكَّ، مفهومُ المحاكاة الأفلاطوني، وهو أنسبُ للمحاكاة التشبيهية. هذا موقف ابـــن سينا مقدّما، أما ابنُ سينا الشارحُ فإنه لا يلبثُ أن يعودَ معَ أرسطو إلى الحديث عن محاكاة كأثرٍ للأوزانِ والألحان والكلام:

"والشعرُ من جملة ما يخيِّل ويحاكي بأشياء ثلاثة: باللحن الذي يُتنغَّم به، فـــإن اللحـــنَ يؤثِّر في النفس تأثيراً لا يُرتابُ به.. وبالوزن فإن من الأوزانِ مـــا يُطيـــش ومنـــها مـــا يُوقِّر.... [وبـــ] الكلامِ المخيل"[1]. هذا المفهوم الصريحُ عند أرسطو لم يكن صريحاً بالنسبة لابن سينا. **ولذلك سرعانَ ما يُلحُّ عليه البعد الدلالي التشبيهي فـــي المحاكـــاة فيُقصـــي الألحانَ والأوزانَ والإيقاعات الساذجَةَ من مجالِ التحسين والتقبيح الذي تُحدثه المحاكاة**[2] ــ فذلك إنما يحققه الكلامُ الدال ــ فيبتعد بذلك عن كلام أرسطو.

وفي هذا السياق ــ وتدعيما له ــ يربط بين المحاكاة والتصوير: (**"**تصويـــر الأفـــاعيل والأحوال والذوات من حيث لها تلك الأفاعيل والأحوال**"**). ثم تُقايضُ كلمتا محاكاة وتخييـل بكلمتي تصوير وتشبيه[3].

هذا المنحى التصويري التشبيهي للمحاكاة هو الذي فهمَه الجرجاني واستثمرَه فنمَّاه في إطارِ الشعر العربي بعيداً عن تشويشِ المعنى العام حيث نجدُ ابنَ سينا حاضراً فـــي استراتيجية أسرارِ البلاغة، **وفي بعض لفظِه خاصة في الحديث عن الصـــدقِ والكـــذب. وقراءةُ الجرجاني لابن سينا تزيدُنا اطمئناناً إلى أنه ليس المهمُّ أم يكونَ ابنُ سينا قـــد خرجَ من تردده بين المفهومين أو لم يخرجْ، فقد قوَّى حظوظَ التأويلِ في اتجاه الشـــعر الغنائي.** ومفهومُ أرسطو نفسِه للمحاكاةِ ما زال موضوعَ أخذٍ ورد كما سبق[4].

عند هذا الحد وقفَ ابنُ سينا والفارابي فلم يُنميا الجزء الثاني من الكتاب المتعلق بالبناء

---

[1] ــ فن الشعر 168

[2] ــ ينسجم هذا المفهوم مع موقف عبد القاهر الجرجاني في رفضه لوجود المزية البلاغية و الإعجازية في الألفاظ باعتبارها أصواتا مسموعة، كما سيأتي.

[3] ــ نفسه 168 ــ 170.

[4] ــ انظر مناقشةً إضافية لغموض هذا المفهوم عند أرسطو في مقدمة وحواشي المترجم الفرنسي (1980) ص17. وقد استهل كلامه بقوله :" يظهر لنا أن من المفيد أن نقدم هنا مجموعة من الملاحظـــات المرتبـــة بهدف توضيح مفهـــوم أساسي لكنـــه لم يعـــرف في أي موضـــع من كتاب فن الشعر، ذلك هـــو مفـــهوم المحاكاة mimesis ".

اللغوي (الفصول 20-22) بالشكل الذي يخدم هذه العملية التحويلية الأولية.

غير أنهما فعلا ذلك من خلال قراءة القسم الثالث الخاص بالعبارة من كتاب فن الخطابة، كما سنرى في عمل ابن سينا مباشرة، وما نستنبطه من أصداءِ اجتهاداتِ الفارابي في عملِ ابن رشد وغيره.

وقد تمت عملية التحويل النهائية مع ابن رشد في القرن السادس مستفيداً من نتائج نضج البحث البلاغي وتدقيق أسئلته في القرن الخامس الهجري مع عبد القاهر الجرجاني وابن سنان الخفاجي وغيرهما، حيث دقق مفهوم التشبيه والتمثيل والاستعارة والمطابقات الدلالية، والمناسبات الصوتية اعتماداً على الرصيد اللغوي والنقدي العربي، من جهة، وقراءة الرعيل الأول من الفلاسفة لأرسطو من جهة ثانية.

ابن رشد: من المحاكاة إلى التغيير

ورد لفظ المتغير في ترجمة فن الشعرِ كمقابل لأحدِ نعوتِ الاسم الثمانية دالاً بوجه عام على المعنى الذي أراده أرسطو حيثُ اعتبره متّى نوعاً من البتر. وهو، حسب ترجمة عبد الرحمن بدوي وشكري عياد، الاحتفاظ بجزء من الاسم وتغييرُ جزء[1]. وقد وضّح المترجمُ الفرنسيُّ بإسهابِ الطبيعةَ الصوتيةَ لهذا التغيير.

وبناءً على ما فهمه ابن سينا من التغيير في كتابِ الخطابة وجّه التغيير في فن الشعر وجهةً دلالية: "المتغير" هو "المستعار والمشبه"[2].

وبقطع النظر عن ملاءمة هذا التوجيه أو عدم مُلاءمته لما أراده أرسطو فقد وجدَ ابنُ سينا وربما الفارابي قبله ــ فرصةً مواتيةً لتنمية مفهوم التغيير الدلالي في كتاب الخطابة، فخطا الخطوة الأولى في تعميم هذا المفهوم ثم جاء ابن رُشد فخطا الخطوة الثانية التي جعلت التغيير بديلا للمحاكاة في الشعر الغنائي.

استعمل ابنُ سينا لفظَ التغييرِ والمتغير في تلخيصه للخطابة كمفهوم عام تتدرج تحته عدةُ صور من الإجراءات الدلالية القائمة على الإلحاق (التشبيه والتمثيل) والإبدال

---

[1] ــ بدوي ص129 . عياد ص120 . الترجمة الفرنسية 1980 الفصل21 الحاشية 11.

[2] ــ فن الشعر 192.

(الاستعارة والكناية والمجاز عامة)، كما نلاحظ بوضوح من النصوص التالية التي تتكامل في توضيح هذا التصور:

1ـ "التغيير هو: ألا يَستعملَ (القولَ) كما يوجبُه المعنى فقط بل أن يستعيرَ ويبدل ويشبه"[1].

2ـ "التغيرات أربعة: تشبيه، واستعارة من الضد، كقولهم: جونةٌ للشمس، وأبو البيضاء للأسود، واستعارة من الشبيه. كقولهم للملك: ربان البلد، واستعارة من الاسم وحده كقولهم للشّعرى: هذا النباح في السماء، وكقولهم للحَمَل: ذلك الناطح في السماء"[2].

3ـ "يستعمل من الألفاظ الموضوعة أي المطابقة، والمتغيرة أي المستعارة وما يجوي مجراها من المجاز ما يليق بالشيء"[3].

4ـ تَرِدُ التغييراتُ، مرة، في مقدمة ثلاثةِ عناصر تستوعب مزايا حسن الكلام هي: "التغييرات، ومطابقات المقابلات، والأفعال"[4]

نستخلص من هذه النصوص:

1ـ التغيير ليس جذعاً عاماً تتفرع عنه جميع مكونات الأسلوب، بل توجد إلى جانبه المقابلات الدلالية وصورة من صور الكناية القائمة على وصف الأفعال وصولاً إلى التعرف على الشيء واستحضاره. والكناية هي نفسها الاستعارة من الاسم، حسب الأمثلة وما فهمه الشراح.

2ـ التغيير يقابل الوضع، أي أنه انزياح عن مواضعة قائمة على مطابقةٍ بين الدال والمدلول.

3ـ يتسع التغيير للصور الدلالية التالية:

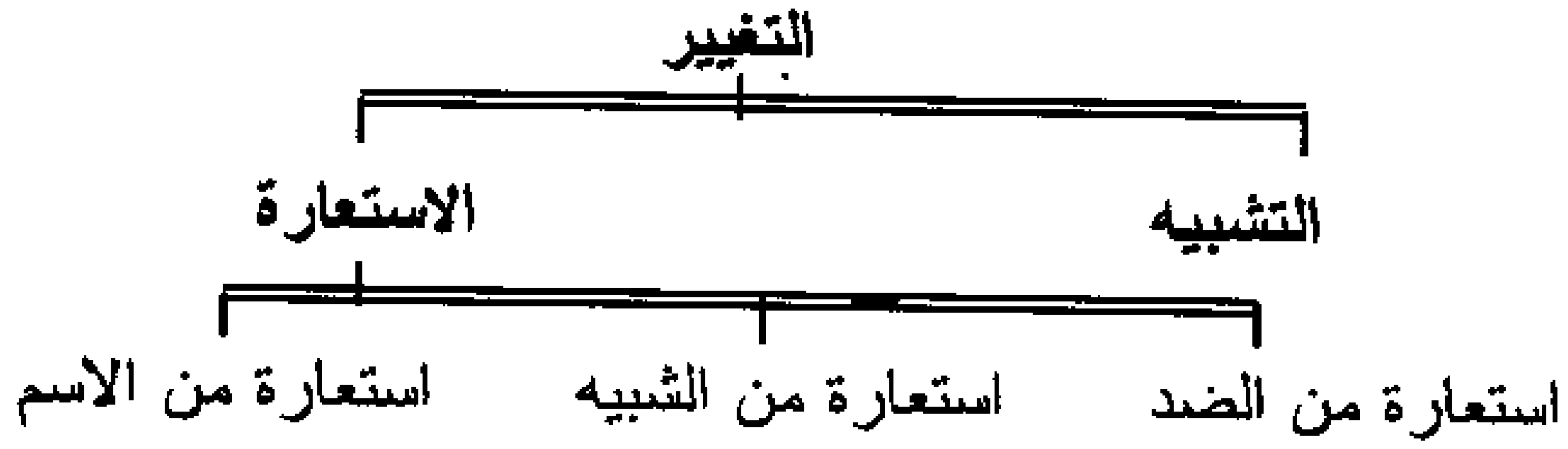
---

[1] ـ تلخيص فن الخطابة 202.

[2] ـ نفسه 229..

[3] ـ نفسه 205.

[4] ـ نفسه 219.



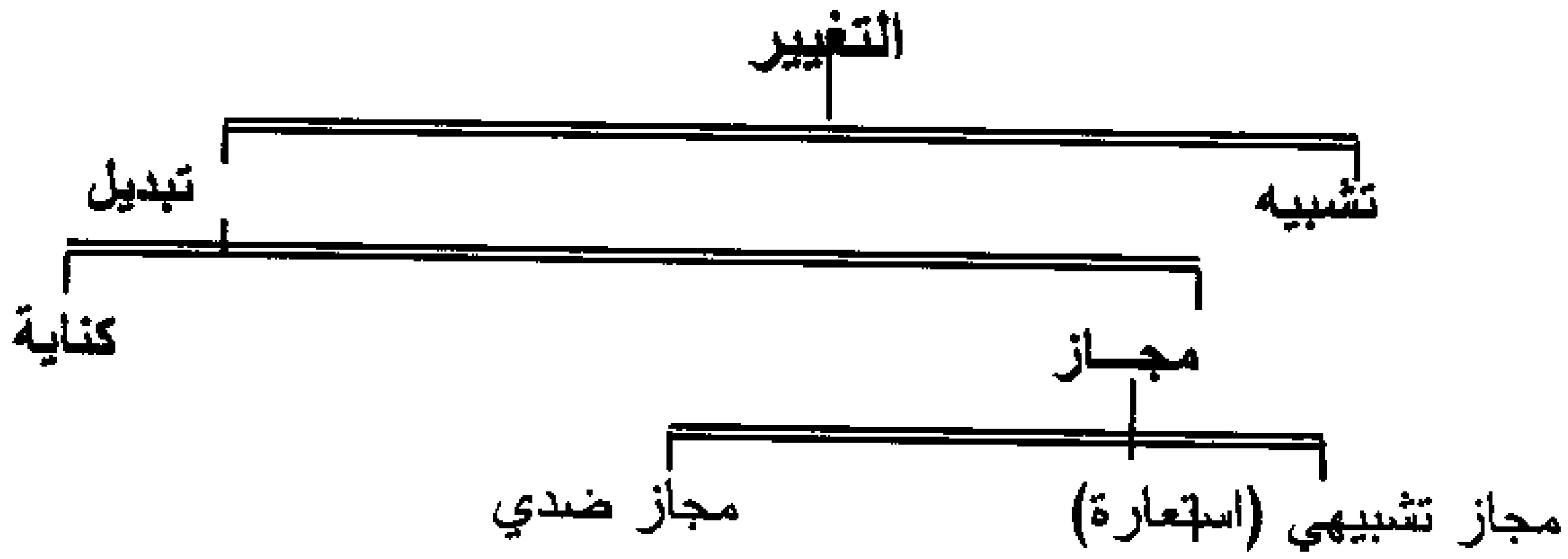
إذا رجعنا إلى الأمثلة التي أوردها وجدنا:

1ـ الاستعارة من الشبيه هي الاستعارة كما عرفها الجرجاني: تشبية محـذوفٌ علـى وجه المبالغة.

2ـ الاستعارة من اسم هي ما عُرفَ فيما بعد بالكناية عن موصوف.

3ـ الاستعارة من الضد.

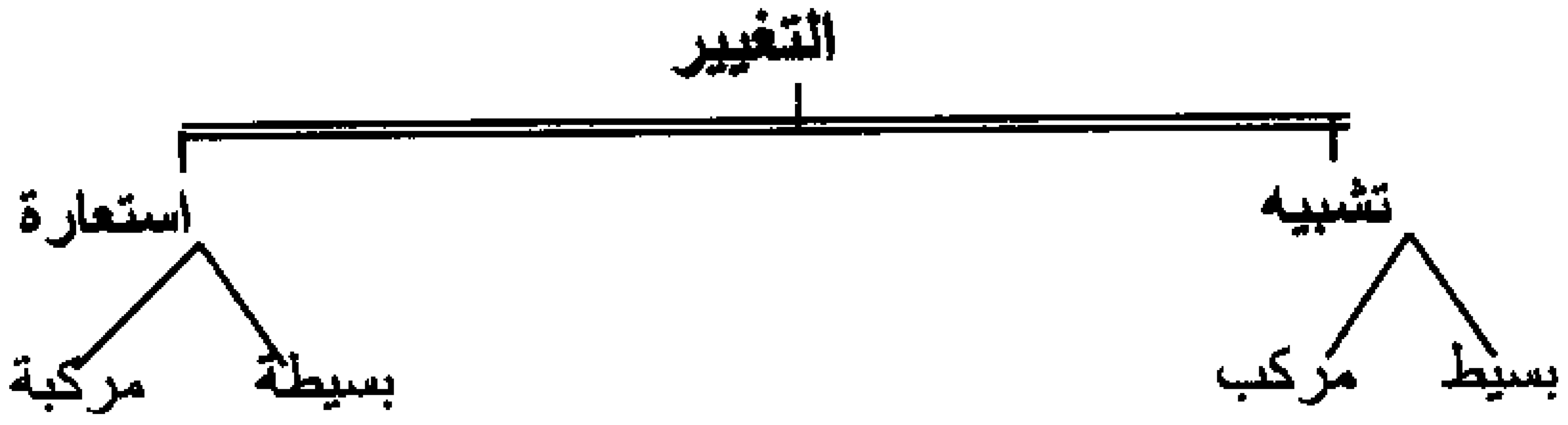
وعلى وضوء هذا التأويل يمكن أن نعيدَ رسم خطاطة التغيير علـى الشـكل التـالي مُستفيدين من الألفاظ الواردة في النصوص الأخرى، مثل التبديل والمجاز.



وقد أشار إلى قسمة أخرى للتشبيه والاستعارة بحسبِ البساطة والتركيب:

"التشبيه من جملة التغيير، كأن التغيير منه استعارة بسيطة ومنه تشبيه بسـيط، ومنـه مثل يضرب"[1].

[1] ـ تلخيص فن الخطابة 231.



يبدو ابن سينا هنا (في تلخيص الخطابة) وكأنه يُعيدُ صياغة المفهوم الخاص للمحاكاة الذي قدمه بمناسبة فن الشعر. ولاشك أن أرسطو هو نفسه الذي سهّل هذا الانتقال من المحاكاة إلى التعبير، حيث قرن بينهما في الوظيفة والأثر: اللذة، كما هو صريح في قوله: "والتغيير أيضاً لذيذ لأن التغيير أمر طبيعي، وذلك أن استمرار نفس الشيء يخلق إفراطاً في الحالة العادية، ومن هنا قيل: التغييرات في كل الأمور لذيذة"[1].

فالتغييرات تلتحق بالمحاكاة من حيث تُخرِجُ من العادي فتُعطي معرفة جديدة ومفاجئة:

"ولما كان التعلم والإعجاب لذيذين فلأن كل الأمور المرتبطة بهما لابد من أن تكون لذيذة هي الأخرى. مثلا أعمال المحاكاة كالتصوير والنحت والشعر وما هو جيد المحاكاة حتى لو لم يكن الشيء المحاكى لذيذاً. إذ ليس هذا هو الذي يحدث اللذة أو العكس بل الاستنتاج أن المحاكاة والشيء المحاكى واحد. والنتيجة هي أننا نتعلم شيئاً. ونفس الأمر يمكن أن يقال عن التغيرات المفاجئة"[2].

استفاد ابن رشد من اجتهاد من سبقه في توسيع مفهوم التغيير فنقله منذ الوهلة الأولى (في تلخيص فن الشعر) من أن يكون ثامن ثمانية نعوت للاسم إلى أن يكون صفة لسبعةٍ منها مقابلَ واحدٍ على نحو ما تبينه الخطاطة التالية ــ بعد نص كلام ابن رشد ــ:

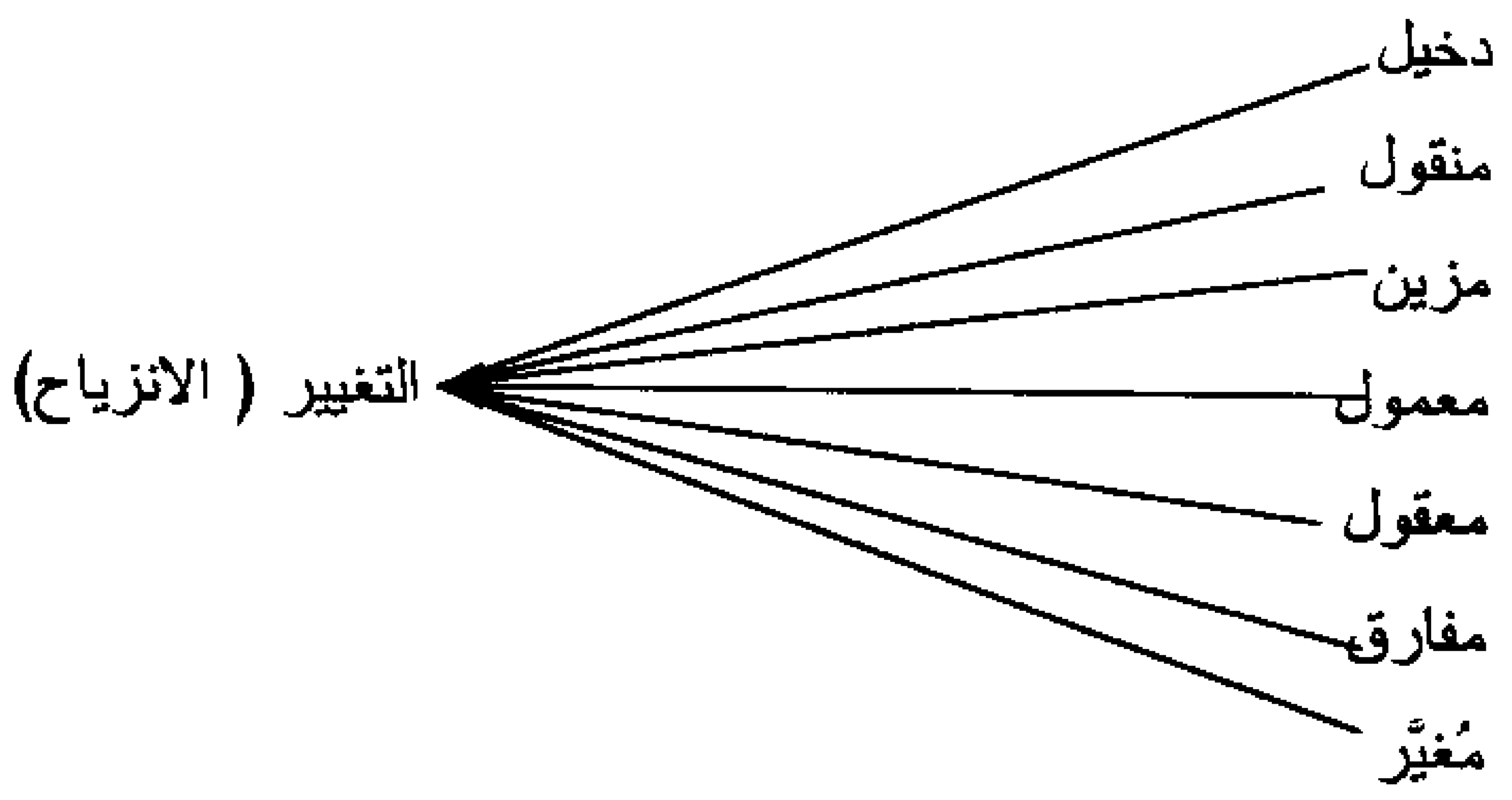
"قال (أي أرسطو): وكل اسم فهو إما حقيقي، وإما دخيل في اللسان، وإما منقول نادرُ الاستعمالِ، وإما مزيَّن، وإما معمولٌ، وإما معقولٌ وإما مفارق، وإما مغيَّر"[3].

---

[1] ــ فن الخطابة 79.

[2] ــ نفسه 80.

[3] ــ تلخيص فن الشعر 237.



كيف تم ذلك؟

في الخطوة الأولى قدَّم ابنُ رشد تصور أرسطو، وفي الخطوة الثانية أعادَ بناءَ الموضوع.

انزاحَ ابن رشد عن المعنى الاصطلاحي الأرسطي، ونظرَ في المعنى اللغوي للكلمة العربية "المغيَّر" فوجدَه يتلاءَم مع ما في مادة الفصل 22 (من فن الشعر) من تحويرات لغوية مُشعرِنَة، كما وجدَ في كتاب فن الخطابةِ صوراً بلاغيةً ترجعُ إلى التغيير والتبديل والتحويرِ فَبنى على أساسِ المُعطيَيْن المعجميّ والبلاغيّ معنًى جديداً ينطلق من الصور الدلالية علَى نحو ما فعله ابن سينا[1]:

"وأما المُغيَّر فهي الأسماءُ المستعارةُ التي تستعارُ إما من الشبيهِ مثل تسميتهم الكوكبَ "نسراً"، وإما من الضد مثل تسميتهم الشمس "جونة" وإما من اللازم مثل تسميتهم الشحمَ

[1] ــ وليس في البلاغة العربية، في حدود علمي، معنى مولَّدا لكلمة تغيير يمكن اعتباره منطلقا لتصور ابن رشد. كل ما اطلعنا عليه عبارة عن معان جزئية تتصل بالتجنيس، أي بالتوازن الصوتي:
"**التغيير**" عند السجلماسي: نوع من "التركيب".
و "**المغايرة**" عند أسامة بن منقذ وابن أبي الإصبع: اختلاف الطرفين في النوع (نوع الحروف).
و "**المغير**" عند الشهاب محمود: شبه الاشتقاق.
(من كتابنا: الموازنات الصوتية28).

"ندا" والمطر "سماء" "[1].

حين يقارن هذا الكلام بكلام ابن سينا نلاحظ فرقاً في الترتيب والتمثيل ولكن الأهم من ذلك استبدال المصطلح حيث حلَّ "الاسم" محلَّ "اللازم"، وبالحديث عن اللازم ندخل مباشرة في ميكانزم اشتغال الكتابة والمجاز المرسل كما شرحهُ السكاكي (ق 626هـ). وليست هذه الإجراءات سوى خطوة نحو وضع خطاطة واسعة شاملة لعلاقات التمثيل والإبدال سيقدمه ابن رشد في تلخيص فن الخطابة بقوله:

"و**التغييراتُ** صنفان: **إبدال** و**تمثيل**.

و**التمثيل** صنفان: إما مضاف وإما من سائر المقولات. على ما قيل في غير ما موضع.

و**الإبدال** إما إبدال من الشبيه، وإما إبدال من اللازم.

و**اللازم** ثلاثة: (إما متقدم على الشيء، وإما مقارن له. وإما متأخر عنه،

و**المتقدم** صنفان: إما سبب الشيء، وإما كلي الشيء،

و**المقارن** إما زمان الشيء وإما مكانه وإما أنواعه القسيمة، وإما **مقابلاته** الأربعة أعني الأضداد، والموجبة والسالبة، والملكة والعدم، والمضافين. والأشياء الموجودة مع الشيء بالعرض، وامتأخر هي لواحق الشيء، وجزء الشيء.

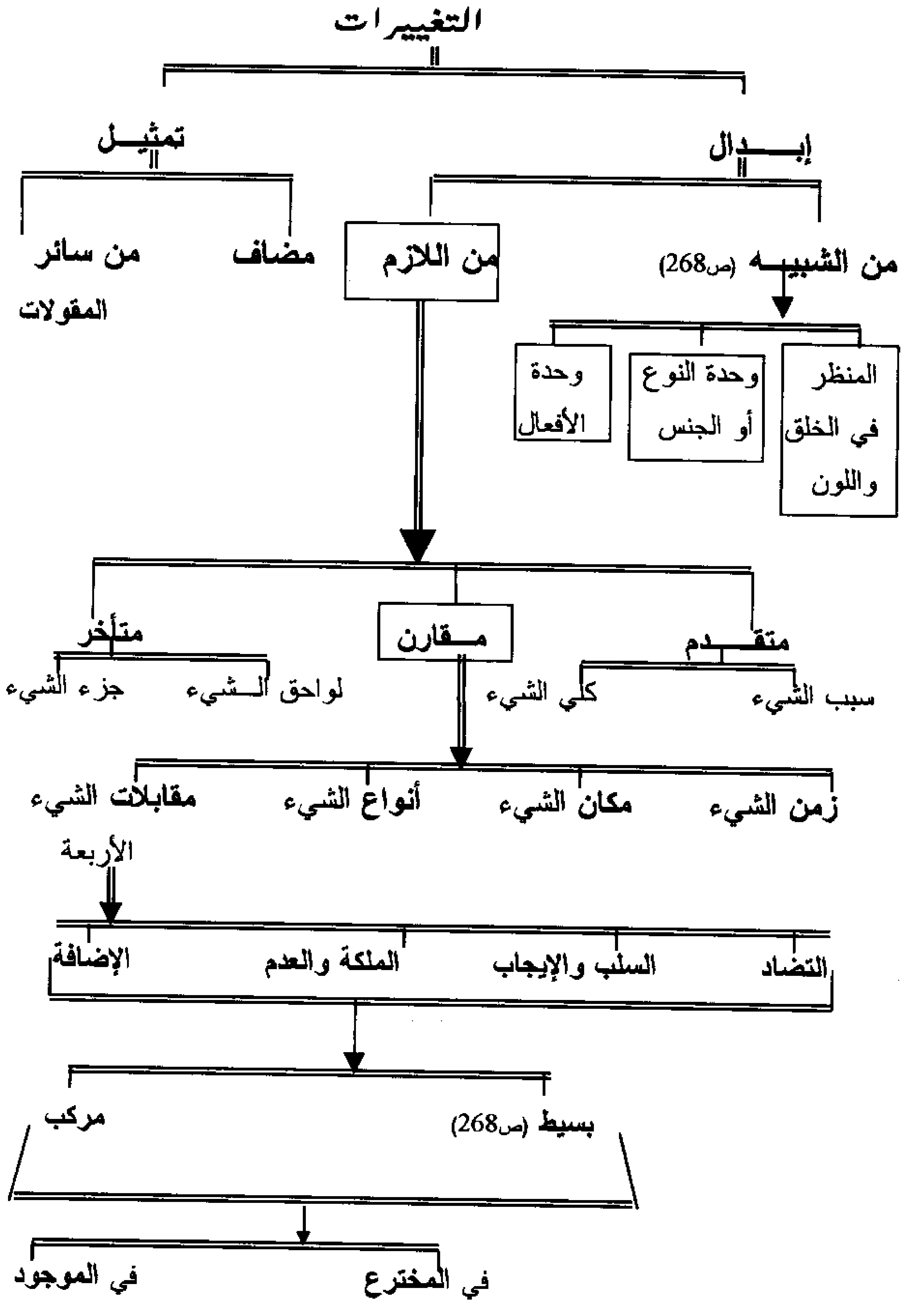
وكل واحد من هذه إما **بسيط** وإما **مركب**"[2].

نجسّد تَشعباتِ هذا التفريع بالخطاطة التالية مُكملةً ببعض الشروح التي أوردها بعد ذلك:

---

[1] ـ تلخيص فن الشعر 238.

[2] ـ تلخيص فن الخطابة 264. تصرفنا في تنسيق النص لإبراز مفاصله.


التغييرات
إبـــدال
تمثيـــل
من الشبيـــه (ص268)
من اللازم
مضاف
من سائر المقولات
المنظر في الخلق واللون
وحدة النوع أو الجنس
وحدة الأفعال
متقـــدم
مـــقارن
متأخر
سبب الشيء
كلي الشيء
لواحق الـــشيء
جزء الشيء
زمن الشيء
مكان الشيء
أنواع الشيء
مقابلات الشيء الأربعة
التضاد
السلب والإيجاب
الملكة والعدم
الإضافة
بسيط (ص268)
مركب
في المخترع
في الموجود

لقد حاول ابن رشد أن يستوعبَ في هذه الخطاطة جميع التفريعات الدلالية من خــلال مفهومي التشبيه والنقل موسعاً هذا المفهوم الأخير ليستوعب صور التقابل الدلالي ممـا لا يمكن استيعابه في خطاطة لصيقة جدا بخطابة أرسطو كخطاطة ابن سينا.

ثم تجاوز ابن رشد الحدود الدلالية مستوعباً جميع مكونات الشعر: دلاليــة وتركيبيــة وصوتية مصرحاً بالأساس الذي يحكم التغيير: الخروج عن العادة. قال:

1ـ "قال: والقولُ إنما يكون **مختلفاً، أي مُغيَّراً عن القول الحقيقي** من حيثُ توضعُ فيه الأسماءُ متوافقةً في الموازنة والمقدار، وبالأسماء الغريبة، وبغير ذلك من أنواعِ التغيير"[1].

2ـ "والتغييرات تكون بالموازنةِ، والموافقةِ والإبدال والتشبيه، وبالجملــة بــإخراج القولِ على غيرِ مَخرج العادة، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتــأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب، ومن السلب إلى الإيجاب، وبالجملة من المقــابل إلى المقابل، وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً"[2].

نص، بعد ذلك، على أن هذه كليات تغني عن إحصاء الأنواع في مَقام عمله، وضــرب أمثلة أخرى مستفيداً، لاشك، من تجربة عبد القادر الجرجاني في سعيه لصياغة القضايـــا البلاغية صياغة لسانية. فمثال الحذف مثلا قولُه تعالى:" واسأل القرية ". وهذا مثال شرحه الجرجاني في الأسرار[3].

وعلى نحو ما فعل أرسطو والجرجاني، قبلَه، يعرضُ مجموعة مــن الأشــعار علــى الاختبارِ مبينا التغييرات التي طرأت عليها فشعْرنَتْها منطلقاً مَن قوله:

"وقد يُستدل على أن القولَ الشعري هو المغيرُ أنه إذا غُيِّر القولُ الحقيقي سُمي شــعراً أو قولاً شعرياً[4]. ووُجدَ له فعل الشعر. مثالُ ذلك قول القائل:

[1] ـ تلخيص فن الخطابة 242.

[2] ـ نفسه 243.

[3] ـ انظر أسرار البلاغة 363.

[4] ـ هذا ما فعله جان كوهن في كتابه بنية اللغة الشعرية حيث وزع خبرا صحفيا عن حادثةِ سيرٍ توزيعــاً فضائيا إلى أشطر، ثم لاحظ أن الحياة الشعرية بدأت تدب فيه. (بنية اللغة الشعرية 72ـ73).

ولمّا قضينا من مِنًى كل حاجة ... ومسَّحَ بالأركانِ من هو ماسحُ
أخذنا بأطراف الأحاديث بيْننا ... وسالتْ بأعناقِ المَطي الأباطح

"إنما صار شعراً من قِبَلِ أنه استعملَ قوله: "أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا، وسالت بأعناق المطي الأباطح "بدلَ قوله: "(تحدثنا ومَشينا"...)"[1].

وعلق على مثالين آخرين، ثم استخلص القاعدة التالية:

"وأنت إذا تأملت الأشعار المحرّكة وجدتها بهذه الحال، **وما عري من هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط**"[2].

(والوزن نفسه سيعتبر لاحقا، في تلخيص الخطابة، من جملة التغييرات تكميلا لشمولية المفهوم)[3].

هكذا ينتهي ابن رشد إلى تحديد المكون الشعري وحصره في التغييرات التي بدونها لا يكون الشعرُ شعراً بل مجردَ أوزان. وهذا الصنيع جديرٌ بأن يُقارن بما انتهى إليه أرسطو من أن غيابَ المحاكاة (محاكاة الأفعال في إطار حِكائي) يُبقي الكلامَ مجردَ منظوماتٍ لا تستحق صفةَ الشعر، لقد تحول المكون الشعري الزائدُ على مجرد الوزن من **الحكاية وتمثيل الأفعال في إطار سردي** (عند أرسطو) **إلى تغيُّراتٍ وانزياحات لسانية تتصل بالمفرد** (الأسماء) داخل الجملة ثم بالبناء على الجمل في إطار لساني نحوي (بالمعنى العام عند الجرجاني مثلا)، ولم يعد الحديث عن المحاكاة إلاَّ باعتبارها وظيفةً (التحريكُ)، أو تقنيةً جزئيةً (التشبيهُ والتمثيلُ).

لتشييدِ مفهوم التغيير اهتمَّ ابنُ رشد بنعت الأصلِ المغيَّرِ أو المنزاحِ عنهُ، أي المعيار. وهكذا نجدُ منظومتين من الألفاظ الدالةِ على كل من المعنيين:

---

[1] ــ تلخيص فن الشعر 243، وانظر تعليق الجرجاني على هذه الأبيات في الأسرار 16ــ17.

[2] ــ تلخيص فن الشعر 243.وفيه "عدا من" ورجحنا "عري من". و "المحركة" هنا تحيل على المخيلة، بمعنى المهيئة للتأثر.

[3] ــ تلخيص الخطابة 260.

المعيار	الانزياح
المبتَذَل	الغريب
الحقيقيُّ	المغيَّر
المستوليُّ	اللغوي
الأهليُّ	المختلف
	المَنقول

ومن المعلوم أن بناءَ المعيار كان وما يزال مِحكَّ النظريات الانزياحيـة. ولا يسمح سياقُ حديثنا بمناقشة مدى إجرائية تصور ابن رشد.

أما ما لابد من الإشارة إليه فهو إلحاحُ ابن رشد ــ في أعقـابِ إشـاراتِ أرسطو، واستجابةً للطبيعة الخطابية للنص القديم ــ على ضرورة التفاعل بين المعيارِ والانزيـاحِ، أو بين المغيَّر والمُستوليّ حتى لا يخرجَ الكلامُ إلى أحدِ الطرفين المتباعدين: المُعمَّـى أو المبتذل:

"وكأن الشاعرَ يجبُ له ألا يُفرط في استعمالِ الأسماء الْغيرِ مُستوليةٍ فيخرجَ إلى حـد الرمز، ولا أيضاً يُفرط في الأسماءِ المستوليةِ فيخرجَ عن طريقـة الشـعرِ إلـى الكـلامِ المُتعارفِ"[1].

وهذه الإشكالية قديمةٌ حديثة مع اختلافٍ في المستوى بسبب الطبيعة اللغويـة للشـعر التي إن فقدها لا يبقى شعراً، ومن المؤسف أنه لن يكونَ فناً آخر، بمعنى الكلمة، كما يؤكد ذلك فشلُ التجارب الصوتية والفضائية المتطرفة.

هذا في المستوى النظري الصِّرف، أما في المستوى التطبيقي والعملي فقد ناقش ابـنُ رشد حدودَ التغيير في الشعر والخطابةِ من وجهة التركيب والبساطةِ في تلخيص الخطابـة. فاعتبر التغييراتِ المركبةَ مزيةً شعريةً، واعتبر البسيطةَ خاصّةً خطابيةً.[2] وقدّم مثالاً جيـدا

---

[1] ــ تلخيص فن الشعر 239.

[2] ــ تلخيص الخطابة 255.

لتوضيح ذلك نقله بحذافيره، فيما يظهر من لفظه، عن أبي نصر الفارابي. إن عمق التحليل الذي قدّمه الفارابي يفرض علينا إشراك القارئ في تأمله، و تخيل ما وراءه من اجتهادات لم نطلع عليها و ظهرت ثمارها في عمل ابن رشد. ولذلك نورده كاملا: "وأنشد أبو نصر في **مثال المركبةِ البعيدةِ التركيبِ الخَفِيَةِ الاتصالِ** بيتاً لامرئ القيس. والبيت:

بُـدِّلْـتُ من وائلٍ وكِنْــدَةَ عَــدْ   وَانَ، وفيهـا صَمَّـاءُ ابنةُ الجَبَـل

قال: إن هذا التغييرَ فيه تركيبٌ كثيرٌ. وذلك أنه جعل "ابنةَ الجبلِ" بدلاً من قوله "الحصاةَ". وجعلَ قولَه "صماء" بدلاً من "عدمِ صوتِ الحصاة"؛ فإن عدم الصوت، وعدم السمعِ يتقاربانِ، فإنهُ قسيمُه. إذ كان عدمُ السمع إما أن يكونَ عن عدم الصوت، وإما لفساد في الحاسة. وجعلَ عدمَ صوتِ الحصاة بدلاً من ابتلالِ الأرض، فإن الأرضَ إذا ابتُلَّتْ وطُرِحت فيها الحصاةُ لم تصوّت. وجعل ابتلالَ الأرض بدلاً من انصبابِ الدماءِ على الأرض. فإن ابتلالَ الأرضِ لاحقٌ من لواحق انصبابِ الدماءِ عليها. وجعلَ انصبابَ الدماء عليها بدلاً من القتال الشديد، لأن انصباب الماء يكون من القتال الشديد. وجعلَ القتالَ الشديدَ بدلاً من الأمر العظيمِ، فكأنه أراد: "وفيها أمرٌ عظيمٌ" فأبدلَ مكانَ ذلك. وفيها "صماءُ ابنةُ الجبل". واستعملَ في ذلك هذا الإبدالَ الكثيرَ، وهذا ــ كما قلنا ــ إنما يَليق بالشعر"[1]. وهذه التغييراتُ تتّجه كلُّها إلى الزيادةِ في المعنى عن طريق "التخييل الذي تُعطيه الألفاظ المغيَّرة"[2].

وفي إطار الربط بين التغيير والتخييل ــ في كتاب الخطابة ــ توجه التحليلُ توجُّهاً سيكولوجيا أي نحو الآثارِ المُحتملةِ للتغييرِ في نفسِ المتلقي. وهنا تظهرُ اللفظةُ التي تمثل الوجهَ الآخر لعملية الانزياحِ وهي الغرابةُ. والغرابةُ تَستتبعُ العَجَبَ أو التعجيبَ:

"وإنما كانتِ الألفاظُ المغيرةُ تُعطي في المعنى أمراً زائداً لموضع الغرابة فيها، فإنه كما يَعرضُ لأهل المدينة أن يتعجبوا من الغرباء الواردين عليهم، وتخشعَ لهم أنفسهم، كذلك الأمرُ في الألفاظ الغريبة عند ورودها على الأسماع.."[3].

---

1 ــ تلخيص الخطابة 256ــ 257.

2 ــ نفسه 260.

3 ــ نفسه 261.

التغيير ←——— الغرابة ←——— العجب

وهذه النعوتُ تضافُ إلى النعوت السابقة في خانة خاصةٍ بالتلقي والأثر. ولا شـــكّ أن الوصولَ بالمسلسل إلى "العَجَب" أو "التعجيب" يدعو المتأمل إلى إعادة ربطِ كلامِ ابن رشـــد في تلخيص الخطابة بكلام ابن سينا في أول تلخيصه لفن الشعر حيثُ تَحدّثَ عن القـــول الذي يُقالُ للتعجيب فقط، والقول الذي يُقالُ في الأغراض المدينيـــة. فـــهذا إذن تميـــيزٌ جوهري لفن الشعر. وهناك تمييزٌ آخر يقومُ على الملاحظةِ والكشفِ يربِـــطُ بيـــن نســـبةِ الوزن ونسبة التغيير.

"فإن التغييرَ ينبغي أن يكونَ نفعُه في الصناعتينِ على نسبةِ نفعِ الوزنِ فيها. ولذلك كان أخصَّ بالشعرِ لكون الوزنِ أخصَّ به. وإنما تَستعملُ هذه الصناعـــة (أي الخطابـــة) مـــن التغيير بقدرِ ما تستعملُ من الوزنِ، وذلك شيءٌ يسير"[1].

وهناك معيارٌ ثالثٌ هو معيارُ الجِدة والاستعمال أو **الإبداعِ والابتذالِ فالخطابةُ تأخذُ من مخلفاتِ الإبداعاتِ الشعرية ما صارَ منها جُمهوريّاً عاماً.**

"فالأسماءُ المنقولةُ أولَ أمرها تكون غريبةً، وهي حينئذ أخصُّ بالشعر، فـــإذا تمـــادى الزمانُ بها صارت مشهورةً وصلُحت للخطابةِ، فإذا اشتدت شهرتُها عُدّتْ فـــي أصنـــاف المستوليّة"[2].

فالتغييراتُ الخطابيةُ، على ذلك، توجدُ في مرتبةٍ وسَـــطٍ بيـــن التغيـــيراتِ الشـــعريةِ الإبداعيةِ والكلامِ المستولي المبتذل. ومن الأكيدِ أنها تتصرّفُ في هـــذا الرصيـــد حســـبَ المقاصد والأحوالِ[3]. وهي مثل الشعر ــ قد تخرجُ من رصيدها الخاص لغـــرضٍ، مثـــل السخرية[4].

إن عملَ ابن رشد ــ كما ذكرنا في أول الحديث عنه ــ لم يقتصر على بنـــاء مفـــهوم التغييرِ انطلاقاً من الفصول المُخصصةِ للأسلوب (20–22) وحدَها، بل إن عملـــه تتويـــجٌ

---

[1] ــ تلخيص الخطابة 264.

[2] ــ نفسه 270.

[3] ــ نفسه 265.

[4] ــ في هذه الحالة يبدو ابن سنان و حازم وكأنهما ينظران إلى الخطابة.

لعملية التحويل (تحويلِ النظريةِ) التي مارسَها طوالَ صفحات هذا التلخيص/ الشرحِ عن طريقِ تحوير المفاهيم وتوسيعِها لتلائمَ معطياتِ الشعرِ العربي. وتعتبر قراءته **للتعرف**، المقدّمة في هذا البحث، أحسن مثال لهذه العملية.

المبحث الثاني

فن الخطابة: الصحة والاعتدال

أ ـ الخطاطة العامة لمكونات الخطاب الإقناعي

يُقسَّم كتاب الخطابة عادة إلى مقدمة وثلاث مقالات:

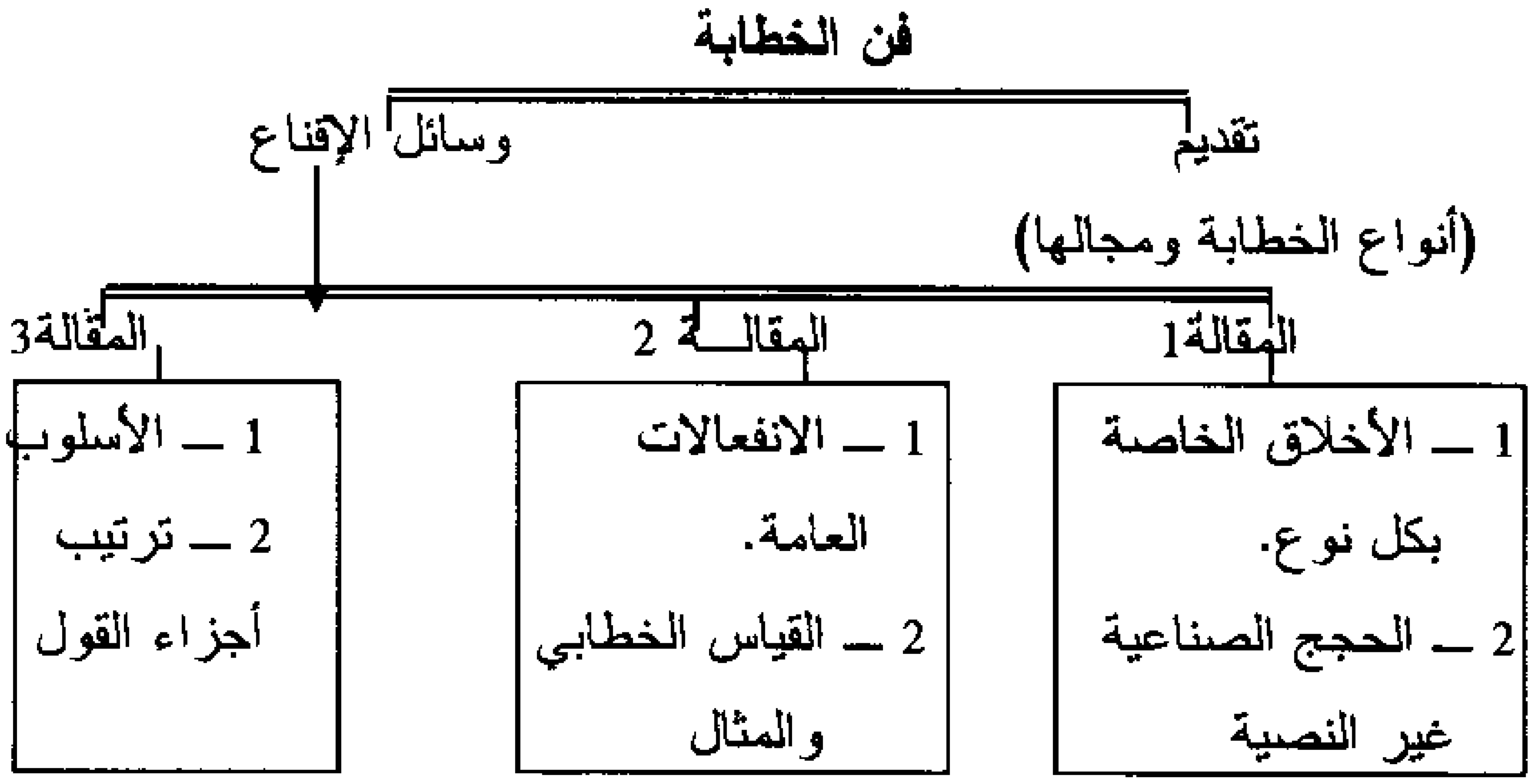
المقدمة: وهي مدمجة عادة في المقالة الأولى حدد فيها أرسطو طبيعة الخطابة وعلاقتها بالعلوم والفنون المجاورة لها مثل الجدل والأخلاق والسياسة والشعر. وقسمها حسب المقامات إلى استشارية وقضائية وتقويمية (مدح وهجاء).

المقالة الأولى: الأخلاق والأدلة المناسبة لكل نوع و الوسائل الإقناعية الصناعية الخاصة بالخطابة القضائية.

المقالة الثانية: الأحوال النفسية المؤثرة في المخاطبين و الأقيسة الخطابية والأمثال.

المقالة الثالثة: الأسلوب و ترتيب أجزاء القول.

وذلك حسب الخطاطة التالية:



لا يخلو هذا التقسيم من منطق برغم ما يبدو عليه من تلفيق في إلحاق ترتيب أجزاء القول بالأسلوب، وإلحاق الأقيسة الخطابية والأمثلة بالانفعالات. فالأسلوب وأجزاء القول تتعلقُ بالنص المجسّد. والأحوال النفسية (الانفعالات) والأقيسة الخطابية تنتميان إلى المصادر العامة للأدلة. ويبدو أن سبب مايعتوره من اضطراب راجع إلى اعتماد مَبدأين في التصنيف: مبدأ المحتوى النفسي والأخلاقي، ومبدأ الخصوص والعموم، وهو مبدأ شكلي.

هذا التقسيمُ المتداولُ حاليا بين الدارسين لم يكن مُسلَّماً عندَ الشراحِ العرب القدماء، فقد أخذَ به ابنُ رشدٍ ولم يأخذ به ابنُ سينا قبله.

فإذا أضفنا إلى هذا الاعتبار كونَ الكتاب لم يؤخذ كنسق أو كقضايا، كما سيأتي، لزمنا أن نعتمد تقسيماً أكثرَ انسجاماً ووضوحاً ومناسبة لتمثيلِ محتوى الكتاب. وهو تقسيمٌ مستخلص من كلام أرسطو نفسه في مستهل المقالة الثالثة ملخصاً ما سبق، أي ما اعتبر مقالتين، في قضية واحدة، فاصلا بين الأسلوب وترتيب أجزاء القول:

* ثلاثة أمور تحتاج إلى اهتمام خاص فيما يتعلق بالقول:

1) الأول هو مصادر الأدلة.

2) والثاني الأسلوب

3) والثالث ترتيب أجزاء القول.

وقد سبق لنا أن تحدثنا عن الأدلة وقلنا إن عددها ثلاثة، وحددنا طبيعتها، ولماذا هي ثلاثة فقط. ذلك أن الإقناع هو في جميع الأحوال ناتج إما عن القضاة أنفسهم في تأثرهم بطريقة معينة، أو لأنهم يعدون المتكلمين ذوي خلق معين، أو لأن شيئاً ما قد تَبَرْهَنَ. كذلك بينا المصادر التي ينبغي أن تُستمَدَّ منها الضمائرُ، وبعضها خاصة والبعض الآخر مواضع مشتركة عامة"[1].

وهذا التقسيم هو الذي أخذ به منظرو البلاغة القديمة فيما بعد مع إضافة مكونين غير نصيين: الذاكرة والإلقاء. وقد عرض أرسطو للإلقاء في حديثه في الأسلوب في فن الشعر. وبذلك صارتْ مكونات الخطاب الإقناعي عند منظري الخطابة خمسة:

1ـ الإيجاد= مصادر الأدلة أو مواضعها أو جهاتها

2ـ ترتيب أجزاء القول

3ـ الأسلوب

4ـ التذكر أو الذاكرة

5ـ الإلقاء

يمكنُ أن نقايضَ الإيجادَ أو مصادرَ الأدلة بـ ثقافة الخطيب، لأن أرسطو يقدم معرفةً خاصةً بالأنواع الخطابية ومعرفة عامة لكل الأنواع.

1 ـ ثقافة الخطيب "مصادر الأدلة"

1. 1 ـ الثقافة الخاصة:

خصص أرسطو المقالة الأولى من فن الخطابة للنظر في المعرفة التي ينبغي للخطيب تحصيلُها بالنسبة لكل نوع من أنواع الخطابة الثلاثة: الاستشارية والقضائية والاحتفائية. وقد فصّل في ذلك تفصيلا يقوم على التشابك الذي يصعب معه التلخيص دون الإخلال.

[1] ـ فن الخطابة 193.

1 ـــ فالاستشارية تقتضي المعرفة بشؤون الحكم ونظمه وأنواع الدساتير، وبـــالأصول التي يتشاور فيها الناس بصفة عامة في السلم والحرب[1]. ومرجع النظر فـــي المشـــاورات إلى الخير والسعادة[2] مع اختلاف أوجه التأويل واختلاف النسبِ والأسبقيات.

2 ـــ والاحتفائية تقتضي المعرفة بالفضائل والرذائل والحسن والقبح، "لأنها غرض مَن يمدح و يُوبّخ"[3]. وذلك من أجل "إيحاء الثقة إلى أنفسنا أو إلى الغير فيما يتعلق بالفضيلـة"[4]. ونظراً لأن المدحَ قد يتناول "إنساناً أو إلهاً، بل و أيضاً جمادات أو أي حيـــوان عـــادي"[5]، فينبغي "أن نكون على علم بالقضايا المتعلقة بهذه الموضوعات"[6]، كما كان الشأن بالنســـبة لموضوعات الخطابة الاستشارية.

3 ـــ والقضائية تقتضي المعرفة بأمرين: أولهما طبيعةُ الدوافع التي تدفعُ النـــاس إلـــى ارتكاب الظلم، وعددُها والخصائص العقلية والأخلاقية لمرتكبي الظلم. وثانيـــهما الحجـــج غير الصناعية الخاصة بالخطابة القضائية وهي: القوانين والشهود والعـــذاب والإيمـــان. وهذه المعرفة مؤطرةٌ بالمعرفة بالقوانين عامها وخاصّها، ما كتب منها وما لم يكتب[7].

1.2 ـــ الثقافة العامة:

لاحظ أرسطو، في مستهل المقالة الثانية، وبعد بيان الأمور التي يعتمد عليها" في الحث والنهي، في المدح والذم والاتهام والدفاع" أنه "لما كان الحكم هو موضوع الخطابة "[8] على اختلاف أنواعها فليس يكفي أن ننظر في كيف "تجعلُ الخطبة نفسها برهانية ومقنعة، بـــل ومن الضروري أيضا أن يظهر الخطيب نفسه أنه على خلق معيـــن، وأن يَعـــرف كيـــف يضعُ القاضي في حالةٍ نفسية معينة"[9]. والقاضي مأخوذ هنا بمفهوم عام أي المخاطب الذي

---

[1] ـــ فن الخطابة 40 وما بعدها.

[2] ـــ نفسه 43.

[3] ـــ نفسه . 63.

[4] ـــ نفسه .

[5] ـــ نفسه.

[6] ـــ نفسه .

[7] ـــ فن الخطابة 71 . 93.

[8] ـــ نفسه 102.

[9] ـــ نفسه.

يحكم على الخطبة "لأن الخطبة تدبج بالإشارة إلى مُشاهد هو بمثابة قاضٍ"[1].

ومن هنا توجه إلى البحث في الانفعالات "التي تجعل الناس يغيرون رأيهم فيما يتعلق بأحكامهم وتكون مصحوبة باللذة أوالألم مثل الغضب والرحمة والخوف وكل الانفعالات المشابهة وأضدادها"[2]. ثم أوصلَهُ ذلك إلى الحديث عن "الحالة النفسية التي تجعل الناس غاضبين، والأشخاص الذين يُغضب عليهم عادة، والظروف التي ينشأ منها الغضب"[3]. وذلك تلافيا لإثارة غضب الحكام أو لإظهار الخصوم في وضع من يثير الغضب..الخ وقد ربط بين الانفعالات والأخلاق حسب الشرائح الاجتماعية: الشيوخ الشباب ..الخ

برغم الطبيعة النفسية الاجتماعية لهذه المقالة (توجهها نحو "القاضي ـ المستمع" للتأثير فيه) فإن طبيعة العمومية والاشتراك مع أنواع الخطابة فيها جعلتها تستوعب كذلك الوسائل الإقناعية العامة التي صنفت على كثرتها وتعدد مناحيها ومشاربها، تحت القياس الخطابي والمثال. وهذه الوسائل تعمل حسب الممكن وغير الممكن[4] في سلم العقل والعرف والمنفعة والضرر.

2 ـ ترتيب الأجزاء:

انتقد أرسطو التقسيمات المضحكة التي اعتمدها بعض خطباء عصره، مؤكدًا أن التقسيم الملائم هو الذي يقوم على "ذكر الموضوع" أو "القضية" ثم "البرهنة " أو الدليل. وأولى ذلك كله العرض و الدليل. وبشيء من التسامح يمكن إضافة "استهلال" و"خاتمة" حين تتوخى منهما فائدة، فالأجزاء الكائنة والمحتملة هي : الاستهلال، العرض، الدليل، الخاتمة[5].

3 ـ الأسلوب

يقابل أرسطو بين الأسلوب باعتباره جامعاً لكيفية القول وبين المضامين أو "ما يقال":

---

[1] ـ فن الخطابة 149.

[2] ـ نفسه 104.

[3] ـ نفسه.

[4] ـ فن الخطابة 150.

[5] ـ 234.

"علينا بعد هذاأن نتكلم عن الأسلوب. إذ لا يكفي أن يعرف المرء ما يجب عليه أن يقولـه، بل عليه أيضا أن يعرف كيف يقوله"[1].

وبالنظر إلى الأسلوب من هذه الزاوية (يفية القول) امتد الحديث التمهيدي إلى الإلقـاء فأُعطي نفس الوظيفة. فهما معا جزء من "المظهر الخارجي" المعـد "لاجتـذاب السـامع وإبهاجه"[2]. ومن ثم فإن الاعتناء بالأسلوب والإلقاء "ضرورة" "تعليميـة"، ومظـهر مـن مظاهر العامية، "لأنه من حيث الصواب ينبغي على المرء أن يهدف في خطبته إلى تجنب إثارة الألم أو اللذة. إذ العدالة تقتضي ألا تعالج القضية إلا بالوقائع وحدها"[3].

قد يفهم من كلام أرسطو أن الإلقاء، مثلا، والتمثيل يمثلان الجـانب المصطنـع مـن الأسلوب، ذلك الجانب الذي لا يعتدُّ به في هذا الفن كثي.

وفي حين فصل الحديث في الأسلوب اكتفى بالخطوط العامة للإلقاء مشـيراً إلـى أن الموضوع بِكْرٌ لم يؤلف فيه بعد.

وبعد، كان تقديم هذه الخطاطة العامة ضروريا لفهم منحى الأثر أو التأثير المحتمل في البلاغة العربية. إنها مفيـدة في أمرين: أولهمـا تلافي سوء التفاهم؛ بتحديـد تصـور للموضوع المتحدث عنه، وثانيهما المساعدة على الجواب المتعلق بوجود، أو عدم وجـود، قراءة خاصة بـِ فن الخطابة على غرار القراءة الخاصة بفن الشعر.

ب ــ الطابع المميز لفن الخطابة:

الوضوح والاعتدال

لم يَنْجِ المؤرخون و النقاد على المترجمين والملخصين العرب باللائمة بصـدد هـذا الكتاب، أو لم يفعلوا ذلك على الأقل بنفس المستوى. فقد أخذوا عليهم أنهم لم يفهموا هـذه الخصوصية أو تلك ولكنهم سلموا لهم فهم مجمل الكتاب، وفهم قسمه الثالث المخصـص

[1] ــ فن الخطابة 193.

[2] ــ نفسه 194.

[3] ــ نفسه.

للعبارة فهما جيداً، وكذا الشأن فيما يتعلق بالحديث عن المدح والذم.

يقول طه حسين: "إن الفلاسفة والأدباء يستوُون في أنهم كانوا جميعاً يفهمون حق الفهم القسمَ الخاصّ بالعبارة، من كتاب الخطابة، ولكن الأولين كانوا أحسن من الآخرين فهما لما أورده فيه أرسطو من الأخلاق والانفعالات دون أن يلحظوا ما يترتب عليه من القيمة الأدبية"[1].

"وزيادة على هذا القسم فقد عثروا في مواضع مختلفة من كتاب الخطابة على أفكار عامة وقريبة من متناولهم"[2] ..إلخ

لقد رأينا فعلا مادة القسم الثالث من كتاب الخطابة تربط بمادة الفصول (21-22) من فن الشعر في إطار التحويل من المحاكاة إلى التغيير، ورأينا مفهوم المدح والذم يلتحق بالتأويل المقولي للتراجيديا والكوميديا.

فهل معنى هذا أن كتاب الخطابة بقي في حدود الآلةِ المعطلة التي تنتزع منها هذه القطعة أو تلك لصالح الآلة الشغالة، التي هي فن الشعر؟

إننا حين ننظر إلى القضية الجوهرية في الخطاب الإقناعي، وهي قضية المقام الخطابي وملاءمة الخطاب للأحوال اعتماداً على ثقافة اجتماعية ونفسية، بما تتضمنه من بحث في العادات والقوانين والشرائع والطبائع والأقيسة والاستدلالات، وعلاقة كل ذلك بالوسائل الأسلوبية، نكاد نجزم بأن كتاب فن الخطابة قد أخذ كقطع غيار في مجال البيان والنقد: (أخذ منه قدامة مثلا ما يتعلق بالأغراض والقيم).

أمّا حين نمعن النظر في الاقتراحات البلاغية الكبرى المتضاربة في تاريخ البلاغة العربية سنلاحظ أن كتاب فن الخطابة قد دَعّم أيضاً مفهوماً كبيراً كان يناسب البلاغة العربية الكلاسيكية المحافظة هو مفهوم **الاعتدال والمناسبة** المحققين **للوضوح والمتعة الناتجة عن حد أدنى من الإغراب.**

يقول أرسطو:

[1] ـ مقدمة نقد النثر 15.

[2] ـ نفسه 13.

"والمجاز، أكثر من غيره، يعطي الوضوح والمتعة والطابع الغريب... لكن يجب علينا أن نستعمل المجازات والصفات الملائمة؛ ويتحقق هذا بالتزام **المناسبة السليمة**"[1] ثم يربط بين الوضوح ووظيفة الكلام فيقول:

"أما الأسلوب فمن أهم مزاياه ما يمكن أن يسمى باسم الوضوح، ويتبين ذلك من أن الكلام إذا لم يجعل المعنى واضحاً فإنه لا يؤدي وظيفته الخاصة"[2].

وتقوم هذه الخصوصية الخطابية على وسطية بين الابتذال العامّي والسمو إلى الإغراب والغموض الشعري. ففي هذه المرتبة يلتقي الفهم الناتج عن سلامة العبارة واستعمال الألفاظ في مواضعها مع الرشاقة الناتجة عن حد أدنى من التغيير حسب المقامات. يؤطر أرسطو هذه الوسطية بالحديث عن السَّلامة من جهة، والحديث عن المناسبة من جهة أخرى:

1) تتعلق أسباب سلامة الأسلوب بنسق ترابط الكلام، واستعمال الألفاظ الخاصة وتجنب الألفاظ المشتركة وتمييز الجنس والعدد[3]. "وبالجملة فإن ما هو مكتوب ينبغي أن يكون من السهل قراءته أو النطق به وهما أمر واحد" ولم يزد ابن سينا على هذه المفاهيم غير التنصيص في الأول، على ضرورة تجنب اللحن، والإلحاح في الأخير على تجنب تراكب الكلام وتداخله. وكأنه ينظر إلى مفهوم المعاظلة عند العرب[4].

2) أما مناسبة الأسلوب فتكمن في تجنب خصوصياتٍ مميزة للشعر إلا استثناءا وقد ردها إلى أربع اعتبرها من أسباب برود الأسلوب الخطابي وهي:

"استعمال الكلمات المركبة"[5] (وقد وجهه الشراح حسب أمثلته إلى الكناية) "واستعمال الكلمات الغريبة" "واستعمال الصفات الطويلة أو غير المناسبة" واستعمال المجازات "لأن المجازات هي أيضاً غير مناسبة"[6].

---

[1] ـ فن الخطابة ت . بدوي 198.

[2] ـ نفسه 196 هذه الفكرة معتمدة عند ابن سنان وتحدث خللا في طموحه إلى بلاغة عامة كما سيأتي.

[3] ـ نفسه 206ـ 207.

[4] ـ نفسه 212ـ 213.

[5] ـ نفسه 201.

[6] ـ نفسه 203.

لقد علق أرسطو على بعض هذه الشروط بقوله: **"فكل هذه الكلمات المركبة تبدو شعرية"**[1].

"وإذا أفرط في استعمال الصفات فإنها تكشف عن الصنعة وتجعل من الواضح أنه شعر". فاستعمال "الصفات لا كتوابل بل كأنها الطعام نفسه"[2] يُخرِجُ إلى القول الشعري.

"ومن هنا فإن الذين يستخدمون اللغة الشعرية بسبب افتقارهم إلى الذوق يجعلون الأسلوب مُضحكا بارداً، ومثل هذا الهذرِ يحدثُ الغموض"[3].

يتحدث أرسطو عن هذه الإفراطات اللفظية والتخييلية وهو يجعل نصب عينيه أجناساً شعرية يونانية امتاز كل منها باستعمال تقنية من هذه التقنيات، يقول:

"والناس يستعملون الكلمات المركبة حين لا يكون للشيء اسم، والكلمة يسهل تركيبها... لكن إذا أسيء استعمالُ ذلك يصيرُ الأسلوب شعريا كله، وهذا هو السبب في أن الكلمات المركبة يستعملها خصوصا شعراء الديترومبوس الذين هم مملوؤون بالضوضاء، وأن الكلمات الغريبة يستعملها شعراء الملاحم، لأنها تنطوي على عزة وتوكيد للذات. والمجاز يستعمله خصوصاً الناظمون في بحر الأيامبو، كما قلنا، وهم الآن يستعملونه"[4].

إن الكلام الخطابي حسب هذه الشروط الأرسطية يوجد بين عتبتين: عتبة دنيا: تتمثل في شروط السلامة، وعتبة عليا تتمثل في شروط المناسبة. ولم يقترح أرسطو اسماً لهذا المستوى ولا بلورهُ نظريا.

لقد وجد هذا المفهوم الوسطي، بقطع النظر عن انتمائه، هَوًى في نفوس الشراح العرب ولذلك نجده يُزوَّد بمعجم من المقابلات التي تصف المستوى الأعلى (الرفيع) والمستوى الأدنى (المبتذل)، غير أن الجديد هو اقتراح مصطلح للأسلوب الوسط: **المستولي**. هذا المصطلح الذي بلوره ابن سينا في سياق شرحه لأفكار أرسطو. ونحن

[1] ـــ فن الخطابة ت . بدوي 201.

[2] ـــ نفسه 202.

[3] ـــ نفسه.

[4] ـــ نفسه 203.

نتتبع خطواته في ذلك لما نعتقده من تأثير في من عاصره أو جاء بعده من البلاغيين.

يقول ابن سينا:

"وإذا لم يجد الخطيب للشيء اسما وأرادَ أن يستعير له فينبغي أن يستعير اسمه من أمور مناسبة مشاكلة ولا يمعن في الإغراب "[1].

" ثم يجب أن تكون المعاني التي يستعار منها معاني لطيفة معروفة محمودة وقد استعملت في المتعارف من الكلام"[2].

"وإنما يجوز أن تختلف الاستعارات الغريبة في الكلام الشعري"[3].

وبنفس ما يحذر ابن سينا من الغرابة في مجال الخطابة يحذر من الابتذال والسخافة.

"ويجب أن تستعمل الاستعارات غير كثيرة التداخل، وهو أن تدخل استعارة في استعارة، وكذلك الإغرابات فإنه ينبغي ألا يمعن فيها؛ الإمعان في الصنعة نقيصة، كما أن الإمعان في السخيف من العبارة والسفساف منها يكون مسترذلا، وذلك هو الذي يفهمه كل إنسان من ساعته، وكذلك الذي يصعب فهمه أيضاً مسترذل. بل تكون العبارة بحيث يفهمها الأماثل دون سقط الجمهور، ويفهمونها متى أصاخوا إليها إصاخة متأمل ولم يحوجوا إلى نظر وفحص"[4].

وهذه اللغةُ الوسطُ التي أحسنَ ابن سينا وصفها وعزوها ثقافياً إلى الأماثل هي التي سيخصها بمصطلح **المستولي**. فبين الألفاظ الحقيرة السفسافة والألفاظ المتجاوزة، "في المتانة، مبلغَ الأمر الذي تدل عليه"، توجد "الألفاظ المتوسطة التي ترتفع عن درجة العامية، ولا تخرج إلى الكلفة المشنوعَة، "وهي التي "تسمى ألفاظاً مستولية"[5]. تجمع بين

---

[1] ـــ تلخيص فن الخطابة 206..

[2] ـــ نفسه 207.

[3] ـــ نفسه، "تختلف" بمعنى تتردد وتحضر.

[4] ـــ نفسه 228.

[5] ـــ تلخيص فن الخطابة 202.

حسن الدلالة والرونق الناتج عن التغيير والتخييل في الحدود المذكورة[1].

والمستولي هو اللفظ "اللذيذ"، "وخصوصاً إذا كانت حروفُه حروفاً غير مستشنعة في انفرادها أو في تركيبها"[2] وكان "يستعمل من الألفاظ الموضوعة أي المطابقة والمتغيرة أي المستعارة، وما يجري مجراها من المجاز، ما يليق بالشيء لا كيف اتفق"[3].

إن هذا المفهوم الذي بناه ابن سينا على هامش حديث أرسطو معتمدا على رصيد بلاغي عربي متقدم هو المفهوم الذي انبنت عليه الفصاحة عند ابن سنان الخفاجي كما سنبين في الفصل الثالث من الباب الثاني. وسنجد حضورا قوياً لهذا المفهوم عند حازم القرطاجني في منهاج البلغاء الذي نتناوله في الفصل الرابع من الباب الثاني .

غير أنه لابد لقراءة تقوم على التفاعل أن تجد الجاحظ كذلك في قراءة ابن سينا فقد رأينا الجاحظ ينطلق من المقام ثم يعود إلى الصحة والاعتدال. ومن هنا يمكن القول بأن كتاب الخطابة قد رمى بأول أحجاره في بركة البلاغة العربية الناشئة من خلال صَحيفة بشر بن المعتمر حول المقام هذه الصحيفة التي تحمس لها الجاحظ أولا ثم بدأ يتراجع لصالح النص[4].

---

1 ــ نفسه.

2 ــ نفسه 205.

3 ــ نفسه.

4 ــ انظر الفصل الرابع من هذا القسم

القسم الثاني

الامتدادات

أو

النماذج الكبرى

تمهيد:

النماذج

لا يسوغ منهاجيا تصور قطيعة بين عملية الاستكشاف التي سميناها أصولا و جعلناها مدار القسم الأول من هذا الكتاب وبين عملية بناء النماذج التي سميناها، عن قصد، امتدادا، ونشرع الآن في تفصيل القول فيها، بل الطبيعيُّ الذي وقع فعلا هو أن عمليةَ الاستكشاف نفسَها قد انتهت إلى محاولة التفسير؛ تفسير الفاعلية. وبذلك دخلت في مرحلة بناء النماذج كما هو جلي في البحث عن بلاغة الإعجاز القرآني فعملية الاستكشاف تكون أحيانا وثيقة الصلة بعملية بناء النموذج، ومرهونة بها لدرجة يكون الفصل بينهما تعسفيا يبتر الموضوع، ويضيع الارتباط بين الأسباب و المسبَّبات، كما هو الحال بالنسبة للاستكشاف العربي لنظرية المحاكاة الأرسطية التي انتهت ببناء نموذج التغيير عند ابن رشد، ولكنها ظلت مع ذلك عملية استكشافية، أي محاولة ملاءمةٍ بين التراث العربي والنموذج اليوناني. إذ يمكن القول، في مثل هذه الحالة، بأن النموذج كان موجودا، والذي قام به ابن رشد هو تكييفه لمناسبة المتن العربي. غير أن هذا التكييف تم من خلال قراءة للبلاغة العربية، أي عبر عملية تنظيمية، وهذا يمتعه بكل الحقوق. ومع ذلك فإن هذا النموذج ظل في حدود الخطاطة الأولى التي لم يقيض لها من يبسطُها ويعيد صياغتَها في انفصالٍ عن فصولِ كتاب فن الشعر وجزئياته التي جعلتها، أحيانا، كرقص في الأغلال، كما سبق أن قلنا. لذلك تركنا عمل الفلاسفةِ العربِ في مستوى الاستكشاف رغم انطوائه على جهد تفسيري.

وهناك حالةٌ إشكالية من طبيعة أخرى هي حال **البديع** الذي استهلك إمكانياته كعملية استكشافية ثم دخل في عملية إعادةٍ وتكرار من خلال المنظومات (البديعيات) وشروحها. ومن الطريف أن تكون هذه المنظومات في موضوع ديني (مدائح نبوية)، فهي بذلك تعلن الثبات وسد باب الاجتهاد. ولم تغن في هذا المجال المحاولات التنسيقية التي بذلها بلاغيون لم يستسيغوا التفكك الذي طبع هذا المبحث، مثل السجلماسي في كتابه المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع. ومن هنا نقول إن امتداد **البديع** (كطريقة للبحث والتأليف) في الزمن كان مفتَعَلاً، لم يصاحبه امتدادٌ في عملية البناء العلمي. فكان تاريخه انتقالا من الاستكشاف إلى التحنيط. ومع ذلك فقد ظل عمل البديعيين مادة أولية وخزّانا من الصور البلاغية ضرورياً لكل المحاولات التنظيرية الكبرى.

بقطع النظر عن هذه الامتدادات التي لم تسفر عن أنساقٍ بلاغيةٍ كبرى مُفسِّرة للفاعلية البلاغية (البديع) أو لم تُتمَّ في استقلال عن الآخر(قراءة أرسطو)، وبقطع النظر عن مَشروع البيان الذي خرج عن المسار البلاغي كما تقدم. بقطع النظر عن كل ذلك يمكن القول بأن محاولات تفسير الفاعلية البلاغية قد سلكت ثلاث مسارات كبرى:

1ـ التراوح بين الغرابة الشعرية و المناسبة التداولية.

2ـ أناقة الخطاب: الصحة والتناسب (الكلاسيكية البلاغية)

3ـ البلاغة العامة أو البلاغة المعضودة.

الفصل الأول

مقدمات عامة:

ممهدات وخلفيات

المبحث الأول:

المحاولات الأولى لبناء بلاغة عامة قبل القرن الخامس

1 ـــ الصناعتان: الكتابة والشعر

لأبي هلال العسكري

يعتبر كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، في نظرنا، أول محاولة لقراءة أعمال البلاغيين اللعرب الرواد قراءة شاملة تستهدف الخروج بصيغة عامة تجمع المتفرق. ولذلك سنجده يحاول الجمع بين روافد تخدرت من شعب متباينة، بين بيان الجاحظ وبديع عبد الله بن المعتز وما قدمه النقاد في موضوع الأخذ والسرقات. إن الكتاب وإن كان معنونا بالمثنى: الصناعتين (على حذف المضاف أي كتاب الصناعتين)، فإنه لم يقسَّم إلى قسمين منفصلين، لكل صناعة قسم. غير أن هذا الطموح لا يسمح بإدراجه ضمن النماذج الكبرى، لكونه أقرب إلى التلفيق منه إلى التأسيس على خلفية ورؤية منسجمة. غير أنه، مع ذلك، يمثّل مرحلة انتقالية بين **عمليات الاستكشاف**، التي عرضنا لها في القسم الأول، وعمليات **البناء المستقل** القائم على رؤية وخلفية التي نخصص لها هذا القسم الثاني. ولذلك جعلناه في مدخله ومقدمته.

وظيفة البلاغة

يرى أبو هلال أن أولَى العلوم بالتعلمُ، بعد معرفة الله، علمُ البلاغة ومعرفةُ الفصاحة. وتحتل البلاغة هذه المرتبة لعدة اعتبارات يمكن إجمالها في اعتبارين كبيرين:

1ـ **الاعتبار الديني.** المتجلي في معرفة الإعجاز. فينبغي من هذه الجهة، أن يقدم التماس هذا العلم على سائر العلوم بعد توحيد الله...[1]

2ـ **الاعتبار الأدبي.** ويأتي، نظريا، بعد الاعتبار الأول. يقول العسكري في هذا الصدد: "ولهذا العلم، بعد ذلك، فضائل مشهورة، ومناقب معروفة، منها: أن صاحب العربية إذا أخل بطلبه... عفى على جميع محاسنه، وعمي عن سائر فضائله. لأنه إذا لم يفرق بين كلام جيد، وآخر رديء، ولفظ حسن، وآخر قبيح، وشعر بارد، بانَ جهله، وظهرَ نقصه. وهو أيضا، إذا أراد أن يصنع قصيدة أو ينشئ رسالة، وقد فاته هذا العلم، مزج الصفو بالكدر... وإذا أراد أيضا تصنيف كلام منثور، أو تأليف شعر منظوم، وتخطى هذا العلم ساء اختياره له، وقبحت آثاره فيه، فأخذ الرديء المرذول، وترك الجيد المقبول. فدل ذلك على قصور فهمه"[2].

وقد أثبتنا هذا النص على طوله، لحسن تعبيره عن مقصد المؤلف، ولطف تناوله لقضية دقيقة. ويمكن تقسيم الوظيفة الأدبية إلى قسمين:

1ـ القدرة على اختيار الجيد من الرديء خاصة لمن تصدى للتصنيف و التأليف.

2ـ القدرة على الإنشاء شعرًا كان أم نثرًا.

ولا تخفى الطبيعة المعيارية لهذه الوظيفة، وهي تكاد تهيمن على أعمال بعض البلاغيين المتصلين بالكتابة والوظائف الرسمية، فهي بارزة في عمل كل من ابن وهب وابن الأثير وكل من ألفوا في أدب الكتاب.

ضرب العسكري مثلا لسوء الاختيار باختيارات علماء اللغة ورواة الشعر الذين مالوا إلى الغريب: "وما أكثر من وقع من علماء العربية في هذه الرذيلة، منهم

---

[1] ـ الصناعتين 9.

[2] ـ نفسه 9 ـ 11

الأصمعي في اختياره قصيدة المرقش...."[1]

هــــل بالديــار أن تجيب صمـــــــم لــو أن حيــــــا ناطقـــا كلـــــــم

فليس في هذه القصيدة في نظره، مزايا أدبية تبيح اختيارها.

ولم يهتم العسكري، بعد مقدمة الكتاب، بقضية الإعجاز، كما اهتم بها بلاغيون آخرون مثل الرماني والباقلاني والجرجاني، بل جعل همه كله في تفصيل القضايا البلاغية. و هـذا معنى قولنا إن الوظيفة الدينية مُقدَّمة عنده نظريا، إذ نلاحظ أنها اختفت بعد المقدمة.

وهناك هم آخر كان وراء تأليف كتاب الصناعتين وهو هم منهجي تحيط به مســؤولية تاريخية. يرجع إلى رغبته في تصنيف المعارف التي انتهت إلى عصره فـــي الموضـــوع وتنظيمها تنظيما يسهل الاستفادة منها، فلم يكن هناك مُؤلَّف يعتمد عليه فـــي الموضـــوع، فأكبر الكتب المصنفة في الموضوع وأشهرها البيان والتبيين، غير أن الاستفادة من هـــذا الكتاب عسيرة [2]. فلهذه الأسباب، يقول العسكري: "رأيت أن أعمل كتابي هذا مشتملا على جميع ما يُحتاج إليه في صنعة الكلام نثره ونظمه، ويستعمل في محلوله ومعقوده"[3].

فهذه، في الواقع هي الوظيفة المباشرة والغاية القريبة التي أدت إلى تـــأليف الكتـــاب. فالمؤلف يحس بأن كتابه يشكل حلقة في تاريخ البلاغة العربية. أحس المؤلف بالحاجة إلـــى كتاب جامع لما يحتاج إليه الناظم والناثر على حد سواء، أي البلاغة العامة.

ملامح بلاغة عامة

صرح المؤلف، كما سبق، بنيته المسبقة لإقامة صرح بلاغة تتسع للمنظوم والمنثـــور. وكلامه المشار إليه أدق من عنوان الكتاب الذي يحدد موضوعه في "الكتابـــة والشـــعر"، فالأمثلة الكثيرة التي أوردها، وخاصة في الأبواب الأولى مأخوذةٌ من الخطابة. ولا يخفـــى أن عمله في هذا الباب هو في معظمه شرح لكلام الجاحظ. ونحن نعلم أن الجاحظ ينظـــر

[1] ـــ الصناعتين 11

[2] ـــ انظر نص كلامه في الصناعتين 13.

[3] ـــ نفسه 13.

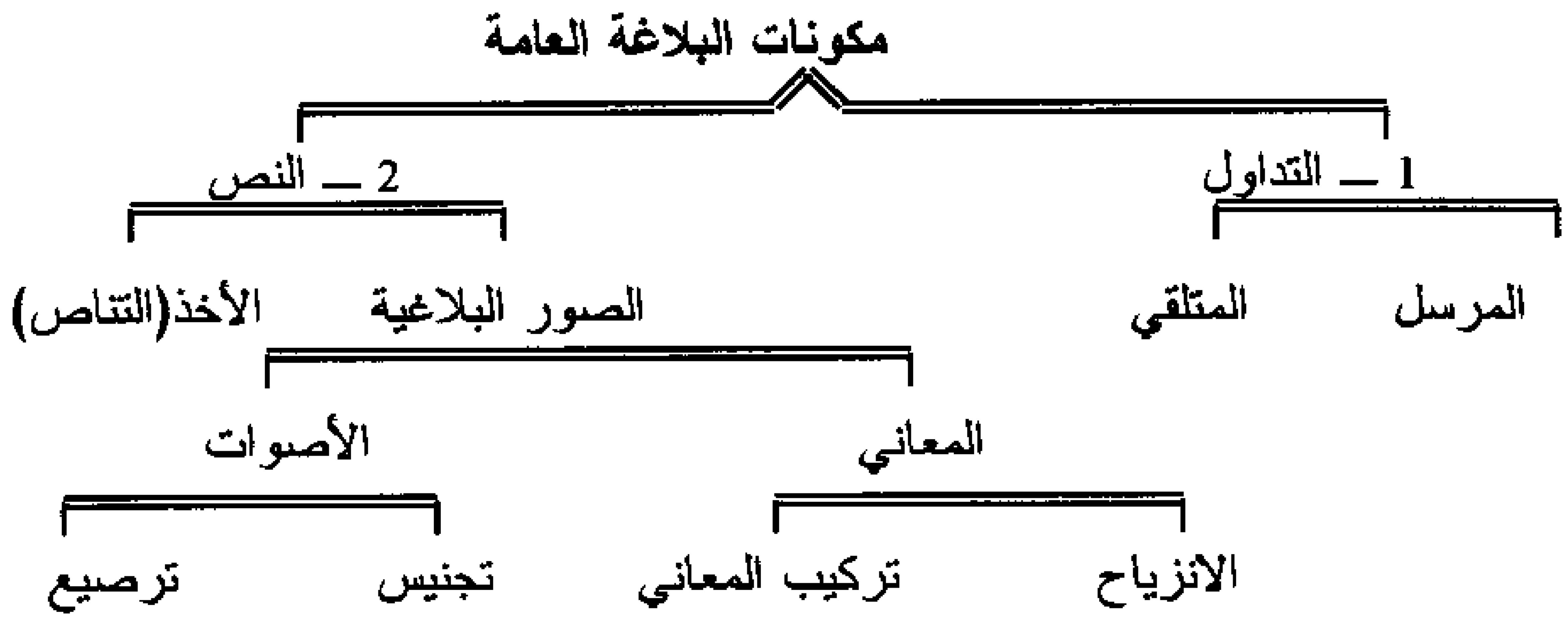
للكلام الشفوي.

إن طريق الجاحظ أنسب لمعالجة موضوع مزدوج: النثر والشعر، أي لبلاغة عامة تستوعب الصورة الشعرية والوسائل الخطابية، وذلك لاهتمامه بالعلاقة بين المرسل والمتلقي اللذين يلتقيان حول الرسالة. و تصوره العام جدير، إذا ما وُسِّع، باستيعاب عمل ابن المعتز وتجاوزه.

تناول كتاب الصناعتين ـــ في المنظور ـــ ما يهم المرسل والمتلقي وما يهم الرسالة، فالبديع لا يشكل في كتاب الصناعتين أكثر من ثلاثة أبواب من مجموع عشرة، أي الأبواب 9.8.7.

غير أن ما ينبغي الانتباه إليه هو أن الباب التاسع وحده يحتوي على خمسة وثلاثين فصلا من مجموع فصول الكتاب وهي ثلاثة وخمسون. جمع في هذا الفصل ما اعتبره داخلا في منظومة واحدة توازي باقي المنظومات العشر. وعنوان الباب التاسع هو "شرح البديع": فيه كل ما يتعلق بالنص، عدا السجع، الذي خصه بالباب السابع، والتشبيه، الذي خصه بالباب الثامن.

ويمكن استخلاص خطاطة عامة لتصور العسكري في مجموع أبواب كتابه. برغم ما بين هذه الأبواب من تداخل أحياناً، خاصة حين يتعلق الأمر باستخلاص الآثار المَوجودة من المكونات البلاغية المختلفة.



(مؤالفة ومخالفة)

1 ـ المستوى التداولي:

1ـ تناول ما ينبغي أن يكون عليه المرسل في **الباب الثالث** بشكل خاص، من معرفة وخبرة مراعاة للأحوال. وخص حال **الكاتب** بعناية خاصة لما تتطلبه وظيفة الكتابة من معارف ضرورية. فأول ما يجب على المنشئ أن يختاره، الألفاظ والمعاني المناسبة. كما يختار اللحظة، فإن تبين له أن طبيعته لا تسعفه في الكتابة تحول إلى غيرها من الصناعات[1]. ويجب عليه بعد ذلك الموازنة بين أقدار المستمعين وأقدار المعاني. ومخاطبة كل طبقة بما يناسبها[2].

2ـ وتناول أحوال المخاطب في مناسبات عدة خاصة في تنظيم الخطاب في البابين الخامس والعاشر، فمرجع "الإيجاز والإطناب"[3] هو حال المخاطب (الباب الخامس)، وكذا الشأن في الحديث عن المعاني المناسبة لكل جزء من الكلام، وما يكون للوصل والفصل من أثر في النفوس[4] (الباب العاشر).

وعرض أيضا لمراعاة أحوال المخاطبين في الفصل الثاني، خاصة في الحديث عن خطأ المعاني وصوابها، فخطأ المعاني راجع في جانب إلى عدم مناسبتها لحال المخاطبين.

ودراسة الإرسال والتلقي عند القدماء[5] ذات طابع معياري بارز، فهي تنصرف مباشرة إلى الأثر، فلا يتعلق الأمر عندهم بدراسة وصفية تهتم بالعملية في شروطها الموضوعية أو التاريخية، بل يهتمون بالأثر الآني الذي تتركه الرسالة أو ينبغي أن تتركه، وكيف يكون الخطاب ناجعا، ومن ثم تصبح البلاغة سلطة أمام النص، وتوقع الشعري في شرك الوظيفة، الخطابية، أي الإقناع في كل حالة بالوسائل الاحتمالية المتاحة. ومن هنا يكون الحديث عن المرسل حديثا عن المتلقي في نفس الوقت، أو هو في الحالتين مظهر لشيء واحد. وهذا ما سنلاحظه بوضوح عند عبد القاهر الجرجاني. إن هذا البعد هو أحد الأبعاد "الأساسية" في البلاغة العربية، وهو بعد جاحظي في أساسه. وإن تخلي البديعيين عنه في مرحلة لاحقة أدى إلى اختزال البلاغة العربية وتضييق مجالها. وتحظى نظرية التأثير

---

1 ـ الصناعتين 153.

2 ـ الصناعتين 153-172.

3 ـ عنوان الباب الخامس هو "الإيجاز والإطناب".

4 ـ عنوان الباب العاشر هو "مبادئ الكلام ومقاطعه والفصل والوصل".

5 ـ قد يشذ حازم عن هذه القاعدة من بعض الجوانب كما سيأتي.

والمقال حاليا بعناية كبيرة في الدراسات السيميائية، ومن ثم الشروع في إعادة الاعتبار إلى "البلاغة " العربية تحت عنوان جديد: التداولية.

2 ـــ المستوى النصي

2 ـــ 1 ـــ الصور البلاغية

حشر العسكري، كما سلف، الصور البلاغية أو ما سماه "البديع" في الباب التاسع. وخص السجع والتشبيه بباب لكل منهما لاعتبارات نأتي عليها.

شغل البابُ التاسعُ وحده أكثر من نصف الكتاب 191 صفحة على 325. وهو عبارة عن كتيب يمكن أن يضاف إلى كتب البديعيات، بل هو تطوير وإغناء لكتاب "البديع" لابن المعتز. قال العسكري: "فهذه أنواع البديع التي ادعى من لا روية له، ولا رواية عنده، أن المحدثين ابتكروها، وأن القدماء لم يعرفوها. وذلك لما أراد أن يفخم أمر المحدثين، لأن هذا **النوع من الكلام** إذا سلم من التكلف، وبرئ من العيوب كان غاية في الحسن، ونهاية الجودة، وقد شرحت في هذا الباب فنونه، وأوضحت طرقه وزدت على ما أورده المتقدمون ستة أنواع: التشطير، والمجاورة، والتطريز، والمضاعفة، والاستشهاد، والتلطف، وشذبت على ذلك فضل تشذيب، وهذبته فضل تهذيب[1].

وهنا لابد من الوقوف عند قضية منهجية تتعلق بالفصل بين التشبيه والاستعارة من جهة، وبين السجع والتجنيس من جهة أخرى؟ فدخل بعضها في باب البديع وخرج منه البعض، وهي تشترك في البناء والوظيفة إلى حد بعيد؟

هل يرجع ذلك إلى وفرة التشبيه والسجع في الأدب القديم، ما قبل العباسي، بشكل يجعلهما غير بديعين أي غير ظاهري الجدة في عصر التجديد؟ أم إن الأمر يرجع إلى خصوصيات أخرى ميزت هذين المقومين في تاريخ "النظم" العربي، فقد اعتبر التشبيه عند القدماء غرضا من الأغراض إلى جانب المدح والهجاء والوصف...الخ. وظهر ذلك في مؤلفين على الأقل في: "قواعد الشعر" لثعلب و"نقد الشعر" لقدامة بن جعفر وكان ذلك يرتبط بالوظيفة البنائية المتميزة التي يؤديها التشبيه والتي جعلته يرقى إلى مستوى يُغني فيه عن المحتوى، ويعتبر هو، في حد ذاته، محتوى. وشأن السجع قريبٌ من ذلك

---

[1] ـــ الصناعتين 294.

فقد شاع في الجاهلية وخلال القرن الأول شيوعا كبيرا، وكاد يصير في بعض الأحيان هدفا لذاته خاصة في سجع الكهان والمتنبئين فنظر إليه باعتباره جنسا أدبيا يضاهي الخطابة والشعر. لعل هذه الاعتبارات هي التي جعلت المؤلف يبعد التشبيه والسجع عن باب البديع، ولعل هناك اعتبارات أخرى لم ننتبه إليها. وذلك كله من آثار ارتباط البحث البلاغي بقضية الجدة والصراع بين القدماء والمحدثين.

2 ــ 1 ــ 1 ــ صور الانزياح

كانت حصة الصورة البيانية المجسّدة من الباب التاسع تسعة "فصول" يمكن إرجاعها إلى باب الانزياح عن المعنى الأولي البسيط إلى معنى ثانٍ ذي مزية بلاغية. وهذه الفصول هي:

الاستعارة ــ الإرداف ــ المماثلة ــ الغلو ــ المبالغة ــ الكناية ــ التعريض ــ الاستشهاد ــ والمضاعفة.

وأغلب هذه الصور قائم على **الإرداف والمجاورة** أو ما يمكن إدخاله تحت باب الكناية، وبعضها يرجع إلى علاقة **المشابهة**، في حين يرجع بعضها الآخر إلى **المبالغة** في المعنى الناتجة عن أحدهما (المجاورة والمشابهة)، أو عن مجرد الادعاء دون تصوير أو عدول.

أ ــ علاقة المجاورة:

تقوم المجاورة على (الإرداف) و(المماثلة) و(الكناية والتعريض) و(المضاعفة)، فالإرداف: ذكر ردف المعنى وتابعه للدلالة عليه مثل: "فيهن قاصرات الطرف"[1] أي عفيفات. وقصر الطرف على الزوج وعدم التطلع إلى غيره ردفٌ للعفاف وتابع له.

ومثل ذلك في الكناية والمماثلة إذ يذكر ما عرف بالدلالة على غيره اجتماعيا وثقافيا، مثل "نقي الثوب" للخلوص من العيوب، فذلك يرجع إلى ما تعارف عليه الناس[2].

---

[1] ــ الصناعتين 56.

[2] ــ ومثل ذلك ببيت النابغة (الصناعتين 389):

رقاق النعال طيب حجزاتهم   يحيون بالريحان يوم السباسب

ويستدل في الكناية على الشيء بما يلازمه أو يجاوره مثل قوله: "وفرش مرفوعة"، للكناية عن النساء.

أما "المضاعفة" فهي كما يفهم من لفظها تضعّف المعنى ليدل على معنيين كما في قول الأخطل:

قوم إذا استنبح الأضياف كلبهم قالوا لأمهم بولي على النار

فالصورة تدل على البخل كما تدل على إهانة الأم. فالمعنيان يتولدان مرة واحدة من نفس الصورة.

ب ــ علاقة المشابهة

يدخل في هذا الباب الاستعارة والاستشهاد، وسنخص الاستعارة بحديث خاص للطافة مسلكه في الحديث عنها. أما الاستشهاد عنده فهو تشبيه تمثيلي ضمني حيث تتبع الفكرة بمثَل أو حِكمة للمصادقة عليها، لما بين الطرفين من علاقة مشابهة. قال في تعريفه نـاظراً ــ في التسمية والتعريف معا ــ إلى الوظيفة: "وهذا الجنس كثير في كلام القدماء والمحدثين... وهو أحسن ما يُتعاطى من أجناس صنعة الشعر.. ومجراه مجرى التذييل لتوليد المعنى.. وهو أن تأتي بمعنى ثم تؤكده بمعنى آخر يجري مجرى الاستشهادِ على الأول، والحجةِ على صحته.."[1] مثل قول بشار:

فلا تجعل الشورى عليك غَضاضة فإن الخوافي قوة للقوادم

ج ــ المبالغة والغلو:

ويرجعان إلى صور المشابهة والمجاورة. فمن أمثلة الغلو عنده "بلغت القلوب الحناجر" للدلالة على الروع، وهذه كناية أو إرداف. ومن أمثلة" المبالغة، قوله "يوم تذهل كل مرضعة عما أرضعت" لتصوير قوة الرعب، وهذا إرداف كذلك لأن الذهول ردف الرعب وتابعه.

[1] ــ الصناعتين 471.

وهناك مرتبة من التصوير تكون الصورة فيها مضمرة سماها "الإشارة" مثـــل قولنـــا: "فيه ما فيه"! فالسياق يحيل على معنى مقصدي، فيمكِن أن تكون فيه خدعـــة، ويمكـــن أن يكون فيه جَمال. وهو في جميع الأحوال عدول عن المعنى الصريح إلى معنى مفـــترض، قابل للتأويل.

يمكن عموماً إرجاع جانب الصورة عنده إلى أساسين لا ثالث لهما:

1ـــ الإرداف والمجاورة.

2ـــ المشابهة.

وهاجس المبالغة عام وظاهر في كل ذلك، وإنما فصلنا لإبراز تصوره. والمبالغة هـــي تجاوز الواقع العادي سواء كان عن طريق التصوير (الإردافي) أو (التشـــبيهي) أو عـــن طريق الادعاء المباشر، أو عن طريق الإيهام (الإشاري). ومن ألطف صور المبالغة مـــا أسماه "تجاهل العارف" فهو يحتوي في غالب أحواله تشبيها مضمرا، مثل قول الشاعر:

أريقـــك أم ماء الغمامـــة أم خمـــــر!

فالواقع أنه يشبه الريق بماء الغمامة والخمر تشبيها بليغا فيه ادعاءُ عدم القـــدرة علـــى التفريق بينها. ويدخل هذا الإجراء فيما سيسميه عبد القاهر الجرجـــاني؛ تناســـي التشـــبيه وتناسي المجاز والبناء عليهما.

ولا بد من تسجيل تنبه القدماء إلى هذه اللطائف الأسلوبية. التي ســـتختزل فيمـــا بعـــد تحت عناوين عامة غير دالة.

د ـــ فائدة الاستعارة:

نريد من خلال هذا المثال أن نقدم مظهرا لفهم العسكري للوظيفة الأدبية. فمن خـــلال الاستعارة يقدم العسكري طبيعة البناء الأدبي الشعري باعتباره لغة متمـــيزة علـــى اللغـــة الطبيعية يقول:

"ولولا أن الاستعارة المصيبةَ تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيـــادة فـــائدة لكـــانت

الحقيقة أولى منها استعمالاً[1].

وهذه الزيادة تكون بين عبارتين معناهما الأولي أو المجرد واحد، فالآية القرآنية: "يوم يكشف عن ساق"[2]، "أبلغ وأحسن وأدخل فيما قصد إليه من قوله، لو قال: "يوم يكشف عن شدة الأمر"[3].

ووظائف الاستعارة عنده أربع، هي:

1ــ "شرح المعنى، وفضل الإبانة عنه"

2ــ "تأكيده والمبالغة فيه"

3ــ "الإشارة إليه بقليل من اللفظ"

4ــ "حسن المعرض الذي يبرز فيه" [4]

وكما هو الشأن بالنسبة للبلاغة القديمة ككل، وكذا بالنسبة للشعرية الحديثة هناك خرقٌ لقاعدة، وعدولٌ عما هو عادي. هناك زيادة على المطلب اللغوي الصرف.

وهنا يحيلنا العسكري بحدسه السليم وفي عبارة صريحة على مبدأ لساني أكدته الدراسات اللسانية الحديثة. يتجلى في ميل اللغة إلى الخفة واليسر والاستغناء عن كل ما لا يضيف شيئا إلى الخطاب، وهذا بخلاف الخطاب الأدبي الذي يقوم كلغة ثانية مشاكسة لقانون اللغة الأولى بشتّى الصور. وبهذا القانون نفسه أقام يوري لوتمان الحجة على أن الشعر لغة ثانوية متميزة عن اللغة الطبيعية[5].

يضاف إلى ما تقدم تفريق المؤلف بين المعنى الأصل، المدعو غرضا، المعنى الذي يكون فحوى الخطاب، وبين المعنى الإضافي الذي أرجعه إلى "الشرح" و "التأكيد" و

---

[1] ــ الصناعتين 295.

[2] ــ القلم 42. وهي عندنا كناية عن صفة: الشدة.

[3] ــ الصناعتين 295.

[4] ــ الصناعتين 295.

[5] ــ انظر الفصل الأول من كتابه La structure du texte artistique بعنوان "L'art en tant que langage" Gallimard 1980 ص33 وما بعدها. وتوسع جان كوهن في بيان ما تتميز به هذه اللغة في كتابه: structure du langage poétique المقدمة والفصلان الأولان منه خاصة.

"الإشارة" و"الحسن". فهذه المعاني إضافية تنضاف إلى الوظيفة التواصلية. التي تتحول في الخطاب الأدبي إلى مستوى ثان أو تأخذ طبيعة مخالفة على الأقل.

وقد يتبادر إلى الذهن أن الوظيفة الأولى من الوظائف الأربع المذكورة وظيفة غير أدبية أو تكاد، وليس الأمر كذلك خاصة إذا ما نظرنا إلى خصوصية النص القديم ذي الطابع الخطابي. وتبدو الوظيفة الرابعة كما لو كانت نتيجة للوظائف الثلاث فهي تقويم لها. وأدخل الوظائف في مجال الأدبية، الثانيةُ والثالثةُ، إذ غرض الاستعارة عادة هو المبالغة والتلميح الذي يغني عن التصريح.

وربط المؤلف بين خرق الاستعارة والمجاز للمعيار (الحقيقة): "ولا بد لكل استعارة ومجاز من حقيقة وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة"[1] وبيَّن الأثر النفسي الناتج عن هذا الخرق. نمثل لذلك بتعليقه على الآية القرآنية: "ما يملكون من قطمير" التي هي "أبلغ من قوله: "ما يملكون شيئا". وذلك أن "فضل هذه الاستعارة، وما شاكلها، على الحقيقة أنها تفعل في نفس السامع ما لا تفعله الحقيقة"[2].

2 ـ 1 ـ 2ـ تركيب المعاني: مؤالفة ومخالفة.

يرجع حوالي 19 فصلا من فصول الباب التاسع إلى تركيب المعاني في العلاقات المنطقية الشكلية التي تجمع بينها، وهي علاقات التضاد والتقابل والترادف اتفاقا واختلافا. ويمكن أن ندرج هذه الصور في مجموعات تتَجانس تجانسا داخليا:

1 ـ التقابل، موافقة ومخالفة. ويضم الصور التالية:

المطابقة، والمقابلة، والعكس، والترشيح، وجمع المؤتلف والمختلف، والسلب والإيجاب، والاستثناء (الضرب الأول منه).

2 ـ تقسيم المعنى إلى أجزاء. ويضم مقومين على الأقل هما: صحة التقسيم. وصحة التفسير.

3 ـ إضافة معنى، وإيراد معنى ضمن آخر أو تداركه. ويضم:

أ ـ التذييل، التتميم، والالتفات، والرجوع، والإيغال.

---

[1] ـ الصناعتين 298.

[2] ـ نفسه 296. والآية هي13/35.

ب ـــ الاستطراد، والاعتراض، والاستثناء (الضرب الثاني منه).

4 ـــ التلطف في الاحتجاج. ويضم: التلطف والمذهب الكلامي.

وأكثر هذه المقومات القائمة على تركيب المعاني في صور مختلفة مما يكثر في النثر فهي من المقومات الخطابية الإقناعية خاصة التقسيم والتقابل والتوكيد والتلطف في إقامة الحجة والمذهب الكلامي.

والملاحظ أن أبا هلال قد فصل بين مقومات تجمعها أواصر قرابة، من شأن هذه القرابة أن تكون أساسا لتوليد المعاني الثانوية فتظهر بذلك إجرائيتها. وسيكرس هذا المسلك التجزيئي في أعمال البديعيين بعده.

والواقع أن أغلب هذه الصور يدخل في باب التوازن بين المعاني أو تحت مفهوم التوازي الدلالي. لا يستثنى من ذلك إلا التلطف والمذهب الكلامي فهما صورتان إقناعيتان خطابيتان تقومان على حسن التأني في إقامة الحجة والاحتيال في إخراج المعاني. ففي جميع الأحوال المذكورة هنا طرفان أو أكثر يُعَوَّلُ على المزية البلاغية الناتجة عن المقابلة بينهما أو تقابلهما بشكل من الأشكال.

نستأنس هنا بفقرات تامة من تعريفاته:

1ـــ **التوشيح** : "أن يكون مبدأ الكلام ينبئ عن مقطعه، وأوله يخبر عن آخره، وصدره يشهد بعجزه..."[1]

2ـــ **العكس:** "أن تعكس الكلام فتجعل في الجزء الأخير ما جعلته في الجزء الأول... وبعضهم يسميه التبديل.."[2]

3ـــ **المقابلة:** "إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى أو اللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة" [3].

4ـــ **المطابقة:** ".. هو الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت"[4].

---

[1] ـــ الصناعتين 425.

[2] ـــ نفسه 411.

[3] ـــ نفسه 371.

[4] ـــ نفسه 339.

5ـ **السلب والإيجاب:** "أن تبني الكلام على نفي الشيء من جهة، وإثباته من جهة أخرى، أو الأمر به في جهة، والنهي عنه في جهة، وما يجري مجرى ذلك.."[1].

6ـ **جمع المؤتلف والمختلف:** "هو أن يجمع في الكلام أشياء كثيرة مختلفة أو متفقة.."[2].

2 ــ 2 ــ الصوت والإيقاع

يعتبر العسكري في نظري من أوائل البلاغيين الذين اهتموا بالجانب الصوتي الإيقاعي في الأدب. ولسنا نستدل على ذلك بعدد الفصول التي رصدها لهذا المقوم فحسب وهي في حد ذاتها دالة، وإنما ننظر كذلك إلى حديثه الدائم عن التوازن باعتباره قيمة أدبية كبيرة الأهمية، ومن المسلم عندنا الآن أن المكون الصوتي مكون توازني، يضاف إلى ذلك حديثه عن الفصاحة باعتبارها صفة للألفاظ.

والصور الصوتية التي قدمها العسكري هي:

1) التجنيس ورد الأعجاز على الصدور، والمُجاورة والتعطف.

2) الترصيع والتشطير والتطريز والسجع.

وهي صور أخذ جلها عمن سبقه، وأضاف إليها ثلاثا هي: التشطير والتطريز والمجاورة. وتمثل هذه الإضافة مساهمة ملموسة خاصة في جانب صور الترصيع[3].

2 ــ 3 ــ الأخذ وتداول المعاني: التناص.

هذا العنوان مأخوذ من كلام العسكري ومن عنوان الباب السادس نفسه، وهو الباب الذي خصصه لدراسة ما عرف فيما بعد بالسرقات :"الباب السادس في حسن الأخذ وحل المنظوم :"فصلان". فمن هذا العنوان أخذنا الشطر الأول: (الأخذ). وأخذ الشطر الثاني من قوله بعد ذلك وغير بعيد عنه: "وقد أطبق المتقدمون والمتأخرون على **تداول** المعاني بينهم"[4].

---

[1] ــ الصناعتين 456.

[2] ــ نفسه 453.

[3] ــ انظر كتابنا الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية ص23.

[4] ــ الصناعتين 218.

وإن كانت كلمة السَّرَقِ متداولة عند علماء الشعر قبل العسكري، فلم يؤلف أحد في هذا الموضوع قبله، على ما صرح به في قوله: "ولا أعلم أحدا ممن صنف في سرق الشعر... وإنما كانت العلماء قبلي ينبهون على مواضع السرق فقط، فقس بما أوردته على ما تركته"[1].

غير أن في حديث المؤلف في حشر هذا الباب ما يتجاوز التعليق على الأبيات وتبيين مواطن السرق: إلى التنظير وتفصيل القول في الموضوع. يقول: "وسمعت ما قيل، أن من أخذ معنى بلفظه كان له **سارقا**. ومن أخذه ببعض لفظه كان له **سالخا**، ومن أخذه فكساه لفظا من عنده أجود من لفظه كان هو **أولى به** ممن تقدمه"[2].

ويفسر الأخذ عند العسكري من عدة زوايا:

1 ـ الزاوية اللغوية:

الأخذ ضرورة لغوية لأن المعاني نهائية وإنما تتكاثر بالتوالد، والتوالد ليس الخلق من لا شيء: "لولا أن الكلام يعاد لنفد" ، "ولولا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول"[3].

2 ـ الزاوية الاجتماعية والثقافية.

هناك إشارات في سياق هذا الباب تشير إلى وعي المؤلف ووعي علماء الشعر قبله بدور التفاعل الثقافي والتأثير الاجتماعي في تداول المعاني والأشكال. وكيف أن البيئة الاجتماعية والطبيعية والثقافية تنشئ معاني متقاربة. وهذه العبارة صريحة في ذلك: "وإذا كان القوم في قبيلة واحدة، وفي أرض واحدة فإن خواطرهم تقع متقاربة، كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة"[4]. وهو في هذا يحاول تفسير ما روي من أن عمر بن أبي ربيعة أنشد ابن عباس شطر بيت، هو :

---

[1] ـ الصناعتين 257.

[2] ـ الصناعتين 218.

[3] ـ نفسه 217.

[4] ـ نفسه 250.

تشـــط غـدا دار جيراننـــــا

فقال ابن عباس:

ولّلـدار بعـد غـــــد أبعـــد

"فقال عمر: والله ما قلت إلا كذلك"[1].

وقد سئـل أبـو عمـرو بن العـلاء عن اتفـاق الشاعريـن (على لفـظ واحـد ومعنى..) فقال عقول رجال توافت على ألسنتها"[2]

3 ـ الزاوية الفنية الشعرية.

والتفسير من هذه الزاوية يكمل التفسير من الزاويتين السـابقتين ويتجـاوزه لتغيـيره طبيعة الأخذ والمأخوذ. صحيح أن المعاني محدودة، ولا بد من أخذه اللاحق حن السـابق، ولكن ينبغي أن يكون التفاوت بعد ذلك في اللفظ. فاللفظ هو مرجع الأدبية. واللفظ، مثـل السياق، يتسع ليشمل كل صنعة دلالية أو صوتية، قائمة علـى العـدول أو التـوازي أو التوازن والجرس، من شأنها أن تؤدي إلى تفاوت مُركّبين في مستوى الأدبية. واللفظ بـهذا الاعتبار كسوة لمعنى يكون هو الآخر في مستويين مستوى **الغرض** ومسـتوى الفكـرة: "والمعنى إنما يحسن بالكسوة ". "قيل للشعبي: إننا إذا سمعنا الحديث منك نسمعه بخلاف ما نسمعه من غيرك، فقال: **إني أجده عاريا فأكسوه من غير أن أزيد فيه حرفا**، أي من غير أن أزيد في معناه شيئا"[3].

ومن هنا لا تكون هناك خطورة لأخذ المعنى المجرد ما دام الاختـلاف فـي الشـكل (اللفظ) متوفرا، فالشكل هو ما يميز الأدب.

وعلى هذا الأساس رتبت مستويات الأخذ، فأقبحها أخذ المعنى واللفظ معا وهو **السرق** حقا، ثم يليه أخذ المعنى ببعض لفظه وهو **السلخ**، أما أخذ المعنى وإلباسه لفظـا جديـدا

---

[1] ـ الصناعتين 250.

[2] ـ نفسه 249.

[3] ـ نفسه 249.

فيبرر **التملك**، ونفهم أن ما يُملك أو يُسرق أو يُسلخ في الأدب هو اللفظ (الشكل) وليس المعنى المجرد.

ويُسجل لأبي هلال العسكري عزوفه عن استعمال كلمة "سرقة" في عنوان بحثه، ثم هي لا ترد إلا في سياق الحديث عن آراء الآخرين. وذلك لما لهذه الكلمة من معنى قدحي.

وقد كانت نظرته إلى الموضوع علمية، إذ خلصت من شوائب الصراع بين القدماء والمحدثين الذي تحكم في آراء بعض النقاد الذين خاضوا غماره. وحلا لهم أن يتهموا المتأخرين بسرقة أفكار المتقدمين.

عالج العسكري قضية "السرقات" معالجة لغوية بلاغية كانت تمهيدا للمعالجة الدلالية الصرف التي سيعتمدها الجرجاني في الأسرار.

خلاصة:

ليس العسكري مجرد جمّاعة لآراء من سبقه كما قد يتبادر إلى الذهن بالنظر إلى وجود مواد من عمل الجاحظ وأخرى من عمل ابن المعتز وغيرهما ممن سبقه. لقد قام عمله على انتقاء المواد المناسبة من التراث البلاغي الذي انتهى إليه. وقد لا تبدو هناك خطة واضحة. ولكن هناك حاجيات شعر بها المؤلف، وجمع المواد التي تفي بالغرض فيها. انتبه، كما سبق، إلى: حضور الأطراف الثلاثة في عملية الإنتاج: المرسل والمتلقي والنص فعرض لها بتفاوت، كان للنص فيه الأسبقية والحضور الدائم، لأنه مدار التفاعل بين المرسل والمتلقي، هو نتاج التفاعل بينهما. لقد كان النص حاضرا ضمن الحديث عن المقام وحاضرا حضورا مستقلا حين الحديث عن صور البديع.

ومن هنا حاول المزج بين المقام باعتباره أساس الفصاحة، كما هو الحال عند الجاحظ، وبين الصور البلاغية البديعية، باعتبارها ميزة للكلام الجيد بقطع النظر عن المقام، في أغلبها كما هي عند ابن المعتز.

وظهر تميُّز العسكري في حديثه عن الأخذ وتداول المعاني بفصله بين مستوى اللغة العادية، وبين مستوى اللغة الأدبية، فاللغة مشتركة والأدب خاص. المعاني الأول تُتداول والأشكال تتحدد. وهو بذلك يفلت من مفهوم الإبلاغ الخطابي الجاحظي: إيصال المعنى المناسب حسب الأحوال ومن أيسر طريق، فالعسكري كان على وعي بالمزية الأدبية.

لم يكن في وسع العسكري أن يسير في طريق قدامة بن جعفر ولا في طريق ابن وهب؛ فالأول سيفرض عليه اختزال موضوعه، والثاني يدخل عناصر غير أدبية تعود إلى مجال الدلالة والمعرفة العامة[1]. ولا نجد من تفسير لبناء كتاب الصناعتين غير تبني رقم عشرة. فهل يرجع الأمر إلى اقتفاء طريق صاحب المقولات؟ إن هذا السلوك سيكون مفهوما لو تعلق الأمر بالسجلماسي الظاهر التأثر بالمنطق الأرسطي[2]. لهذا السبب أو ذاك بنى العسكري كتاب الصناعتين على عشرة أبواب.

والذي يميز العسكري عن ابن سنان ــ وقد كنت وضعتُهما معا في جبهة البحث عن بلاغة عامة[3] ــ هو انطلاق ابن سنان من اقتراح نظري صريح يقوم على الأصوات. في حين لم يحدد العسكري منطلقا من هذا القبيل وإن كان حديثه عن البلاغة والفصاحة، وعن اللفظ والمعنى والجودة والرداءة يسير وفق موقف منسجم، هو "أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ"[4].

والواقع أن مشروع العسكري كقراءة عامة تحاول تشغيل المعرفة السابقة في الموضوع كثير الشبه بمشروع حازم القرطاجني.

---

1 ــ مات ابن وهب و قدامة معا سنة 337هـ. وطبع جزء من "البرهان.." منسوبا لقدامة تحت عنوان "نقد النثر". لكل ذلك دلالات يجب تأملها.

2 ــ قسم السجلماسي الصور البديعية إلى عشر مجموعات، هي الأجناس الكبرى التي تتولد عنها أجناس متوسطة..إلخ. انظر تشجير هذه الأجناس في مقدمة المحقق.

3 ــ الموازنات الصوتية (ص 62- 74).

4 ــ الصناعتين 73.

2ـ سؤال الشعرية

في "نقد الشعر"

لقدامة بن جعفر

1 ـ الطابع البنائي

أول ما يبدو من عمل قدامة هو أنه نظر إلى الشعر نظرة بنائية: هناك **مكونات قائمة،** وهناك صناعة **لم تقم بعد** لعدم وصف تلك المكونات وصفاً وظيفياً (حسب وظيفة الشعر) وعدم إدخالها في تفاعل. المكونات كما ذكرها هي:

1 ـ العروض والوزن

2 ـ القوافي والمقاطع

3 ـ الغريب واللغة (اللفظ)

4 ـ المعاني والمقاصد

وهذه المكونات الأربع "قد عنى الناس بوضع الكتب [فيها]... عناية تامة، فاستقصوا أمر العروض والوزن، وأمر القوافي والمقاطع، وأمر الغريب والنحو، وتكلموا في المعاني الدال عليها الشعر، وما يريد بها الشاعر"[1].

وبقي وصفها الوظيفي وتركيبها تركيبا تفاعليا، وهو ما يشكل العلم بجيد الشعر و رديئه. وهذه هي المهمة الذي ندب قدامة نفسه لإنجازها:

ـ وحين عرف الشعر تطرق إلى هذه المكونات:

"قول موزون مقفى يدل على معنى"[2].

[1] ـ نقد الشعر 15.

[2] ـ نفسه 16.

فالأمر هنا واضحٌ المطابقة بالنسبة للوزن والقافية والمعنى وملتبــس ــ أول الأمــرــ بالنسبة للقول، لانصرافه للمنجز على العموم. غير أن هذا اللبس لا يدوم إلا لحظـــة ثــم يعود المؤلف لرفعه بقوله:

"إنه لما كان الشعر ــ على ما قلناه ــ لَفظاً موزوناً مُقفًّى يدلُّ علـــى معنـــى..."[1] فقــد قايض كلمة "قول" بكلمة "لفظ" محيلا عليها: "على ما قلنا" رفعاً لكل التباس. و"اللفظ .. هـو جنس للشعر موجود فيه، وهو حروف خارجة بالصوت"[2].

لقد اختار قدامة، وهو على ما يظهر، في موقع المستوعب لمنطق أرســطو وللثقافــة العربية الدائرة حول فن القول التي ذكر أنها عرفت النضج من خلال ما ألف فـــي اللغــة والعروض والقوافي والمعاني والأغراض ــ اختار أن يسلك طريق البناء مـــن القــاعدة. والبناء يقتضي تحديد مكونات البسائط الداخلة في حد العلم المحددة لماهيته ــ ثم بعد ذلــك فحصها لاكتشاف أنواع التفاعلات الممكنة. وكما أن التعريف قد يكون موضع نزاعٍ فكذلك تحديدُ صور التركيبات الممكنة لأن التفاعلات شديدة الخفاء في كثير من الأحيان، بل إنــها سرّ الفاعلية. ومن ذلك البعد الدلالي للمكونات الوزنية واللفظية، فهذه قضية خلاف كبـــير بين البلاغيين.

2 ــ الترددُ في تحديد المكون الشعري

النسق الذي اعتمده قدامة نسق بنيوي شكلي يفتقر إلى تحديد المبدأ الشعري أو السِّـــر كما سماه القدماء أو الأدبية أو الشعرية كما عند المحدثين في عصرنا

لم يتطرق للمحاكاة الأرسطية ضمـــن أمثلـــة المثـــل (80./. اســـتعارة و10./.كنايـــة و10./.تشبيه). وهي ــ في معناها الواسع ــ مجال الشعرية الأرسطية. ولـــم يســـر فـــي الطريق الذي شرعه الفلاسفة من شراح أرسطو حين حولوا المحاكاة من مجـــال الســـرد والدراما إلى مجال العلاقات الدلالية اللسانية القائمة على علاقة المشابهة.

ولكن هذا الهم لم يغب عنه وإن لم يدخل في سَدَى نسق نظريته. ومن هنا نجده يوقــف الحديث عن مكونات نسقه ليتحدث ــ عابراً ــ عن بعض القضايا الجوهرية التـــي تمـــيز

---

[1] ــ نقد الشعر 24.

[2] ــ نفسه

الشعر دون أن يخوض في حديث الفرق بين الشعر وأنواع الخطاب الأخرى خاصة الخطابة.

نجد الوقفة الأولى أثناء حديثه عن البسائط والمركبات حيث وقف ليفرق بين المادة والصورة، ويبين أن مهمة الشاعر تتعلق بتجويد الصورة ضارباً المثل بالنجارة التي لا يعيبُ جودتها رداءة الخشب[1].

فالمهم أنه أحس بالخروج عن مسار الحديث فأعلنه ثم أعلن الرجوع إلى الموضوع[2]، واستأنف تحليل الأسباب البسيطة والمركبة.

وتأتي الوقفة الثانية في مقدمة حديثه عن المعاني الدال عليها الشعر وقبل الخوض في الأغراض[3]. فهنا يطرح القضية الجوهرية قضية الغلو والتوسط في المعاني. فهذه القضية الجوهرية إنما قدمت في سياق غيرها بقوله: "وأقدم أمام كلامي في هذه الأقسام (أقسام المعاني) قولاً يُحتاج إلى تقديمه"[4].

ويعالج مسألة الغلُو من زاوية التخريج وإظهار الاحتمال والإمكان من زاوية الخصوصية الشعرية. وأحسن مثال لذلك رده على من انتقد قول حسان:

لنا الجَفَنات الغر يلمعن في الضحى[5].

وفي هذا الإطار يفهم قوله "إن الغلو عندي أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً".

"وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه. وكذلك يرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم"[6].

---

1 ــ نقد الشعر 21.

2 ــ نفسه 24.

3 ــ نفسه 58.

4 ــ نفسه 58.

5 ــ نفسه 61.

6 ــ نقد الشعر 62، حين ينتهي من معالجة هذه القضية العارضة يقول: " وإذ قدمت ما أردت تقديمه فلنرجع إلى ذكر واحد من المعاني..." (نفسه 64).

ولا مجال في نظره ــ بعد ذلك ــ لتخطيء الشعراء الذين قصدوا "المثل وبلوغ النهاية في النعت"[1].

ففي الحالتين أو الوقفتين كان الحديث عن الصدق والكذب سواء بالنسبة للمادة المضمونية والمرجع، أو بالنسبة للعلاقات الدلالية المعقدة لأن الأمر يتصل من جهة بطبيعة الصنعة وهي شكلية وبطبيعة هذه الشكلية وهي تمثيلية تقوم على الغلو بطبيعتها.

ويكاد "التمثيل" يعني صور الانزياح بالكناية والرمز: و"هو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاماً يدل على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام منبئان عما أراد أن يشير إليه"[2]. فمن أمثلته:

1) "جعلت يدي وشاحاً له": "إشارة بعيدة بغير لفظ الاعتناق، وهي دالة عليه"[3].
فهذا عندنا: تشبيه بليغ: يدي وشاحٌ. مثل زيد أسد.

2) "ضَجوا" وَ "زأرنا": هاتان عندنا استعارتان.

3) أوردتُهم وصدورُ العيسِ مُسْنَفَةٌ والصبحُ بالكوكب الدُّرِّي منحورُ

" أشار إلى الفجر إشارة بعيدة ظريفة بغير لفظه"[4].

أقول: فيه استعارة: **الصبح منحور.**

تواجه دعوى شعرية الغلو والكذب المنطلقة من صورية الصناعة الشعرية، من جهة، ومن الهدف التمثيلي، من جهة أخرى، قيوداً داخلة في نسق حديث قدامة. و مرد هذه القيود إلى التزام المقام المرتبط بالمدح والهجاء، من جهة، ومحاكمة القول الشعري إلى منطق الخطاب عامة، من جهة ثانية. وهو منطق ينزاح عنه الشعر في كثير من جوانبه

---

1 ــ نقد الشعر 62.
2 ــ نفسه 158.
3 ــ نفسه 160.
4 ــ نفسه 161.

حتى في التراث الكلاسيكي نفسه. في الحالتين كان هناك بحث عن المناسبة والتناسب، وهما نقيضان للغلو و الكذب.

وقد تجلت هذه المقولة أو هذا التصور في عدة صور وعدة ألفاظ منها: **الصحة**: "صحة المقابلات"[1].و "صحة التفسير"[2]. و "**المساواة**"، و هي البلاغة [3] نفسها، "هي أن يكون اللفظ مساويا للمعنى حتى لا يزيد عليه ولا ينقص عنه. وهذه هي البلاغة التي وصفَ بها بعض الكتاب رجلا "[4].

ومن البين أن "المطابق" و"المجانس" داخلان لفظاً في هذا السياق، وداخلان، إذا تأملنا، من جهة الرؤية لأنهما نقيضا التنافر. وحين يُرصد الكلام للتخييل والعلاقات الدلالية، فإنهما يحالان إلى مرتبة ثانية (كما عند شراح أرسطو)، أو أدنى من ذلك كما في شعرية المعنى في أسرار البلاغة.

- البحث عن الاتساق بين الوزن واللفظ وبين الوزن والمعنى.[5]
- اتساق القافية مع المعنى[6]:
- التوشيح: دلالة أول البيت على قافيته.
- الإيغال: زيادة معنى بلفظ القافية غير مضطر إليه[7].

كأن عيون الوحش حول خبائنا   وأرجلنا الجزع الذي لم يثقب

من عيوب المعاني

1) "فساد التقسيم"[8].

---

[1] ــ نقد الشعر 133 .

[2] ــ نفسه 135.

[3] ــ نفسه 150.

[4] ــ نفسه 150.

[5] ــ نفسه 166 ــ167.

[6] ــ نفسه 168.

[7] ــ نفسه169.

[8] ــ نفسه 199. فيه تعسف.

2) "الاستحالة والتناقض"[1].

3) "مخالفة العرف"[2].

4) "الإخلال"[3].

ـ الإلحاح الشديد على المساواة بين اللفظ والمعنى، وكـــأن الكـــلام يتعلـــق بـــالكلام التواصلي العادي.

---

[1] ـ نقد الشعر 204. يعود إلى المنطق.

[2] ـ نفسه 215. يقارن بما عند أرسطو. ف 25.

[3] ـ نفسه 216. هذه خاصة نثرية.

المبحث الثاني :

الخلفيات المذهبية للمشاريع البلاغية

البلاغة و طبيعة الكلام

ربط

أشرنا سابقا إلى أهمية قضية الخلاف حول كلام الله، وأشرنا إلى أنه ربما يكون ذلك الخلاف هو السبب في تسمية الجدل في الدين بعلم الكلام[1]. و نريد الآن أن ننظر من زاوية خاصة كانت لها آثار مباشرة في توجيه البلاغة العربية، وهي قضية طبيعة كلام الله: هل هو الحروف المقطعة أم هو المعاني النفسية حسب تصور الفريقين، بل وألفاظِهما: المعتزلة والأشاعرة.

إن طرح المسألة على هذا الوجه يقوم على تخطِّي كثير من وُجوه الاختلاف وحيثياته التي يَحسُن أن يُرجع إليها في مصادرها الأصلية. لقد ذهبنا مباشرة إلى الخلاصة التي سيُبنى عليها تصوران بلاغيان بشكل نظري واع.

بقطع النظر عن التفاصيل والتأويلات الجانبية، فقد "قالت المعتزلةُ والخوارجُ وأكثرُ الزيدية و المرجئة، وكثير من الرافضة، إن القرآن كلام الله وإنه مخلوقٌ لله؛ لم يكن ثم كان"[2]. و "قال الحنابلة كلامه حرف وصوت يقومان بذاته وإنه قديم، وقد بالغوا فيه حتى قال بعضهم جهلا"[3]، على حد عبارة الإيجي. وقد كان هذا الموقف المبالغ في التجسيد محرجا لأهل السنة القائلين بقدم القرآن. ولذلك اجتهدوا في تحديد موقع بين الرأيين. وانتهى الموقف السني إلى حل وسط في صياغة أشعرية تفرق بين الكلام النفسي، وهو

---

[1] ــ انظر الفصل الثالث من القسم الأول.

[2] ــ الأشعري. مقالات الإسلاميين 231/2.

[3] ــ المواقف 293.

قديم، والأصوات المقطعة، وهي حديثة.

هذا ما فُهم من كلام الأشعري ودافع عنه الأشاعرة وبنَوا عليه تصورهم البلاغي. قال ابن عساكر: "ومُؤدى كلام الأشعري أنه وإن يكن القرآنُ كلامَ الله غيرَ مغير ولا مخلوق، ولا حادث ولا مبتدَع فإن الحروف المقطعة فيه والألوان والأجسام والأصوات مخلوقة"[1]. بل صار الأشاعرة فيما بعد يصرحون بأن لا خلاف بينهم وبين المعتزلة في قضية خلق الأصوات؛ يقول عبد الرحمن الإيجي:

"اعلم أن ما يقوله المعتزلة، وهو خلق الأصوات والحروف الدالة على المعاني المقصودة، وكونها حادثة قائمة، فنحن نقول به ولا نزاع بيننا وبينهم في ذلك. وما نقوله من كلام النفس فهم ينكرون ثبوته، ولو سلموه لم ينفوا قدمه، فصار محل النزاع نفي المعنى النفسي وإثباته"[2]. وهذا القول يجافي في نظر المعتزلة منطوق القرآن نفسه، في مثل قوله تعالى: "وإن أحد من المشركين استجارك فأجره حتى يسمع كلام الله"، ويدخل في إشكالات تستعصي على الفحص[3].

ثم اجتهد كل من الفريقين في إثبات وجهة نظره ودحض رأي الخصم اعتماداً على معطيات عن علاقة اللغة بالفكر. وفي هذا الامتداد التقط البلاغيون في القرن الخامس خيط **الكلام** ليبنوا عليه تصورين بلاغيين متعارضين كمشروعين، متقاطعين كإنجازين. هما مشروع الفصاحة عند ابن سنان الخفاجي ومشروع البلاغة عند الجرجاني في بحثهما معا عن **السر: سر الفصاحة وأسرار البلاغة**. إن القاضي عبد الجبار الذي يعتبر ذروة ما

---

[1] ــ ابن عساكر 52. (نقله أحمد أبو زيد . مقدمة في الأصول الفكرية25.)

[2] ــ المواقف 294. وفيه: "وقالت المعتزلة: **أصواتٌ وحروفٌ**(أي كلام الله) يخلقها الله في غيره؛ كاللوح المحفوظ أو جبريل أو النبي، وهو حادث. وهذا لا ننكره، لكنا نثبت أمرا وراء ذلك، وهو **المعنى القائم بالنفس**، ونزعم أنه غير العبارات، إذ قد تختلف العبارات بالأزمنة والأمكنة والأقوام..".(ص:293ــ294).

[3] ــ انظر شرح الأصول الخمسة551. يقول فيه: "وأيضا فإن كلامه، عز وجل، لا يخلو؛ إما أن يكون مثلا لكلامنا، أو لا. فإن كان مثلا لكلامنا، فلا يجوز أن يكون قديما، لأن المثلين لا يجوز افتراقهما في قدم ولا حدوث. وإذ كان مخالفا لكلامنا فلا يعقل أن الكلام هو هذا الذي نسمعه. فلو جاز أن يكون في الغيب كلام مخالف لا نسمعه فيما بيننا، لجاز أن يكون هناك لون آخر مخالف لهذه الألوان، ولجاز أن يكون هناك معان أخر قديمة مخالفة لهذه المعاني، وذلك محال". (شرح الأصول الخمسة550).والآية هي6/9.

وصل إليه **الكلام** في الصياغة العلمية والقوة الحجاجية حاضر بقـــوة عنـد ابـن سـنان والجرجاني؛ مقبول عند الأول، مرفوض عند الثاني كمشروع مستوعبٌ وموظف كمـــادة. لقد استأنف ابن سنان الحديث في قضية الكلام رابطاً بيـــن الجـدل الكلامـي وتأسـيس موضوع للبحث البلاغي، واضعاً علامة نهاية الأول وبداية الثاني، أمـــا الجرجـاني فقـد اكتفى بالتذكير بالحديث النفسي باعتباره مُسلمة، ودافع عن الطبيعة النظمية للكـــلام فـي صراع عنيف مع القائلين بالطبيعة الصوتية له.

وقد حاول كل من السكاكي و حازم فيما بعد تلافي هذا السؤال و الخروج من إســـاره بالبحث عن بلاغة عامة معضودة بالنحو أو المنطق كما سيأتي.

1 ـــ البلاغة في الأصوات

للربط بين **نهاية علم الكلام** و **بداية البلاغة** نورد مناقشةَ ابن سنان للأساس المذهبـي لبلاغته. فهي مهمة بما تصرح به، ومهمة بما تشير إليه مما هو خفـي أو مخفـي عنـد خصيمه في الموضوع، عبد القاهر الجرجاني، هذا المخفي الذي يسمع الدارسون هديـــره من وراء حجاب خاصة في كتاب الدلائل. بل وتفسر مغزى بعض ألفاظــه ومصطلحاتــه مثل **المعنى النفسي والحكاية** وما شاكل ذلك.

من جملة القضايا التي مهد بها ابن سنان لمبحث الفصاحة الحديث عن طبيعة الكـــلام. فهذه القضية التي لا يبدو لنا اليوم، ونحن نناقش المقترحات البلاغية والنقدية، أنها تشـير، في حد ذاتها، نقاشاً كانت حاسمة في بناء تصورات أكابر البلاغيين القدماء، يقـــول فـي تعريف الكلام:

"الكلام **عندنا** ما انتظم من هذه **الحروف** التي ذكرناها أو غيرهـــا.."[1] يفصـح هـذا التعريف عن أمرين أساسيين هما انتماء التعريف بقوله: "**عندنا**" الدالٍّ على وجود **الآخرين** المخالفين، والتنصيص على المكونات: "الحروف"، احتياطا من القول بالكلام النفسي.

لقد أثار هذا التعريف إشكالات منها: هل يمكن اعتبار الأخرس متكلما؟ "وقد أُلزمنـــا، على هذا الحد الذي ذكرناه، أن يكون الأخرسِ متكلما، قد يقع منه حرفان، والتزم **أصحابنا** ذلك، وقالوا: إن الأخرس يمكن أن يقع منه أقل قليل للكلام، وفيهم من احترز من ذلـــك،

---

[1] ـــ سر الفصاحة 32

وقال في أصل الحد: ما انتظم من **حرفين مختلفين**، وادعى أن الأخرس لا يقع منه ذلك. وطعن على هذا القول بأنه غير ممتنع أن يقع من الأخرس حرفان مختلفان، والمعتمد التزام ذلك"[1].

بل اعترض ابن سنان على تعريف النحاة حين اشترطوا الإفادة: "وليس يجوز أن يُشترط في حد الكلام كونه مفيداً على ما ذهب إليه أهل النحو"[2].

وبهذا الموقف الذي يبدو متطرفا (والذي يدخل في مفاهيمنا الحديثة ضمن المفاهيم الطليعية التجريبية التي توجد في حدود الظاهرة العلمية وتتحدى المتداول) يخالف ابن سنان الخفاجي حتى بعض شيوخ المعتزلة مثل أبي علي الجبائي الذي يذهب إلى المخالفة في الجنس بين الصوت والكلام.

"وإذا كان كلامنا مبنيا على أن الكلام هو الصوت الواقع على بعض الوجوه، وكان أبو علي الجبائي يذهب إلى أن جنس الكلام يخالف جنس الصوت، فلا بد من بيان ما ذهبنا إليه وفساد ما عداه"[3]. وأول دليل يقدمه ابن سنان على أن الكلام هو الصوت ما يلاحظ من تلازم بين الصوت المقطع والكلام إذ يستحيل "أن توجد الأصوات المقطعة على وجه مخصوص ولا تكون كلاما"، كما يستحيل وجود "الكلام من غير صوت مقطع"[4].

عند هذا الحد يصطدم ابن سنان بالمقولة الأشعرية حول كلام النفس، ويرى أن القول بالكلام النفسي مجرد ادعاء للخروج من المأزق الذي أوقعهم فيه خصومهم بقوة الحجة في القول بخلق القرآن، فلما قامت الحجة على أن الحروف المقطعة هي الكلام وهي مخلوقة بحثوا عن زاوية يبقى فيها شيء قديم فسموها حديث النفس.

"فأما من ذهب إلى أن الكلام معنى في النفس من المجبرة فإن الذي حملهم على هذا المذهب الواضح الفساد ظهور أدلة نظار المسلمين على حدوث هذا الكلام **المعقول** وتقديم بعض حروفه على بعض، فلم يتمكنوا من الاعتراف بأنه من جنس الأصوات المقطعة،

---

1 ــ سر الفصاحة 33-34..

2 ــ نفسه.

3 ــ نفسه 39.

4 ــ نفسه 40.

مع القول بأن كلام الله عز اسمه قديم. فادعوا لذلك أن الكلام غير هذا الصوت المسموع، وأنه معنى قائم في النفس ليسوغ لهم قِدمُه على بعض الوجوه"[1].

ثم يسترجع ابن سنان بعض اعتراضات المعتزلة خاصة القاضي عبد الجبار الدالة على أن الكلام ليس معنى في النفس لأنه في هذه الحالة سيشكل منطقة بين العلم والإرادة، وهذا ما لا سبيل إلى إدراكه والاحتجاج له[2].

أما ما يدور في النفس حال إعداد الخطبة والقصيدة قبل الإنشاد فليس يعدو "العلم بكيفية ما يوقعه منه، أو الظن له أو إرادة ذلك والداعي إلى فعل الكلام أو الفكر والروية في إيقاعه وكيفية فعله"، لا وذلك أشبه بتصورات من يخطط لبناء دار أو نسج ثوب "فيظن أن ذلك مصور في نفسه قبل الفعل"[3]. وهذا لا يوجب القول بكون "البناء أوالنساجة معنى في النفس، بل ذلك علم بكيفية إيقاع"[4].

وعموما فإن القول بالمعاني النفسية يفتقد السند المعرفي لأنه إما أن يكون "ضروريا" فيستوي في معرفته جميع العقلاء، وهذا ما لم يقع، وإما أن يكون "مكتسبا" فالواجب إقامة الدليل عليه وذلك ما لم يتيسر للقائلين به[5].

ينتهي ابن سنان من هذا النقاش بتأكيد ما ابتدأ به من "أن الكلام هو الصوتُ الواقعُ على بعض الوجوه"[6].

وهذه النتيجة تطرح إشكالا كبيراً بالنسبة لقضية الإعجاز. فبرغم كون ابن سنان ينتهي إلى القول بالصرفة فإن هذا القول لا يُعفي في نظره من البحث عن وجه تفوق القرآن على الخطاب البشري. ولذلك لم يتردد في مناقشة آراء بعض شيوخ الاعتزال التي تشكل عقبة في وجه تصوره.

---

[1] ــ سر الفصاحة 40.

[2] ــ نفسه.

[3] ــ نفسه41.

[4] ــ نفسه.

[5] ــ نفسه 42.

[6] ــ نفسه.

فالقول بأن الكلام هو الأصوات يطرح قضية الحكاية والمحكي، فقد ذهب "أبو الـهذيل، محمد بن الهذيل وأبو علي محمد بن عبد الوهاب أن الحكاية هي المحكـي، وأن التـالي للقرآن يستمع منه كلام الله على الحقيقة، وأن البقاء يجوز على الكلام، ويوجد في الحـال الواحدة في الأماكن الكثيرة فيوجد مع الصوت مسموعاً ومع الكتابة مكتوبا ومـع الخـط محفوظاً...ثم قال أبو علي، بعد ذلك، إن التالي للقرآن يوجد مع تلاوته كلامان: أحدهمـا من فِعْلِه، والآخر هو كلام الله تعالى"[1].

يبدو هذا الرأي من الناحية الصورية شبيها بالقول الأشعري بالكلام النفسـي، فـالكلام الثاني الموجود بإزاء كلام "التالي للقرآن" هو قنطرة للعبور من البشري إلى الإلهي. وقـد رفضه ابن سنان وتشبث برأي "أكثر الشيوخ" وهو رأي أبي هاشم وجعفـر بـن حـرب وجعفر بن مبشر. وخلاصة كلامهم هي:

ــ الكلام هو الصوت الواقع على بعض الوجوه،
ــ لا يوجد إلا في المحل الواحد،
ــ والحكاية غير المحكي وإن كانت مثله،
ــ لا يسمع منه القارئ إلا ما فعله،
ــ القراءة غير المقروء، والكتابة غير الكلام وإنما هي أمارات للحروف..الخ.

والذي حدا بأبي الهذيل وأبي علي إلى القول بالكلامين عند التلاوة هو الخوف من بطـلان التحدي؛ فـَ "لو كان القارئ لا يُسمع منه إلا ما فعله دون كلام الله تعالى لبطـل التحـدي وخرج من كونه معجزا، لأنه لو كانت الحكاية غير المحكي ــ وهي مثله ــ لكان كل من فعل القرآن قد أتى مثله على الحقيقة"[2]. وفي ذلك بطلان للتحدي بالإعجاز.

ويستند رد ابن سنان على اجتهاد القاضي عبد الجبار الذي ذهب إلى "أن التحدي إنمـا وقع بفعل مثل القرآن على الابتداء دون الاحتذاء، والتالي للقرآن قد أتى بمثله محتذيا، فـلا يكون بذلك معارضاً"[3].

ليس مما يفيد بحثنا مناقشة أوجه الصواب والخطأ فيما ذهب إليه هذا الطـرف أو ذاك،

---

[1] ــ سر الفصاحة 46.
[2] ــ نفسه 47.
[3] ــ نفسه.

ولذلك لم نهتم باستقصاء حجج الطرفين وجميع الحيثيات المعتمَدة عندهما. الذي يهمنا هو الموقف الذي اقتنع به ابن سنان وبنى عليه تصوره البلاغي، وهو أن **الكلام أصوات مقطعة.** فهذا هو السر الأول الذي سيحدد **السر** الثاني، أي الأساس اللغوي للفصاحة.

إن عرضنا لهذا الموقف القوي الذي يحمل كل سمات العنف المعرفي والمغامرة العلمية التجريبية الطليعية التي تشرف بصاحبها على التخوم البعيدة للمجال المعرفي الذي يشتغل به، سيساهم في تفسير الحرارة التي هيمنت على عمل الجرجاني في الدلائل وهو يبدي ويعيد ملحاً على المعاني النفسية أو المرتبة في النفس.

من البديهي أن من شأن هذا المنطلق الصوتي أن يؤدي إلى إحراجات كبيرة بل قاصمة إذا ما اعتُمد في النظر إلى الإعجاز البلاغي للنص القرآني. وقد استبعد ابن سنان هذا الإشكال باعتناق موقف مذهبي ملائم لهذا التوجه ومتولد عنه هو مذهب الصرفة الذي قال به النظام وطائفة من المعتزلة، وبعض البلاغيين من غير المعتزلة. قال بصريح اللفظ، في سياق الرد على من يعترض على القول بتفاوت الكلام المعجز: "الصحيح أن وجه الإعجاز في القرآن هو: صرف العرب عن معارضته، وأن فصاحته قد كانت في مقدورهم لولا الصرف، وهذا هو المذهب الذي يعول عليه أهل هذه الصناعة وأرباب هذا العلم، وقد سطر عليه من الأدلة ما ليس هذا موضع ذكره"[1].

ومع ذلك فإن هذا الموقف الاحترازي لم يجنبه مآخذ بعض البلاغيين الذين حاكموا بعض شروط البلاغة عنده إلى النص القرآني مثل ابن الأثير في المثل السائر[2].

2 ـ البلاغة في المعاني

برغم عدم تخصيص الجرجاني مقدمةً مذهبية لتحديد طبيعة الكلام تمهيداً لتحديد طبيعة البلاغة، كما فعل ابن سنان، فإنه ميز في عمله بين مستويين لتحقيق نفس الهدف، هما:

1ـ مستوى "الغرض" و"الطلبة" و"المرام" و "هو بيان العلل التي لها وجب أن يكون

---

[1] ـ سر الفصاحة 225.

[2] ـ انظر المثل السائر 261/1. و حمادي صمود التفكير البلاغي 444.

لنظم مزية على نظم"[1].

2ـ ومستوى "الذرائع" و"أسباب التسلق" إلى الغرض، أي التدليل على أن النظم هو الموضوع المناسب للبحث في المزية، ودفع أن تكون المزية في الصوت. والنظم يعارضُ الصوت باعتبار الأول عملية معنوية تجري في الذهن. ولذلك فهو تعبير خاص عن مبدأ عام بدأ، من الأسرار، هو مبدأ الدلالة مقابل الصوت. إن هذا التمييز بين المستويين صريحٌ في الدلائل إلى حدودِ العنف وكامن في الأسرار، حيث تهيمن الثنائية بين المعنى والصوت.

المستوى الثاني هو الذي يهمنا الآن: مستوى الذرائع والأسباب. و"الأسباب" هنا بالمفهوم القرآني الوارد في قوله تعالى: "يا هامان ابنِ لي صرحا لعلي أبلغ الأسباب أسباب السماوات"[2]. وقد دعم الجرجاني هذا المعنى بنسبة الأسباب إلى التسلق.

يحوم الجرجاني حول القضية الجوهرية (طبيعة الكلام)، ويبني عليها لسانيا ويتحاشى الكشف عن وجهها المذهبي والعقائدي حتى يضطرهُ السجال إلى ذلك فيكشف بعض الخيوط، وهي خيوط تلتقي عند طبيعة الكلام، لقد مرّ بنا كيف بنى ابن سنان على الموقف المعتزلي ليؤكد أن الكلامَ أصواتٌ مُقطعة يتراجعُ فيها اعتبارُ الإفادة والقصد، ويتقدم المسموع.

أما منطلق الجرجاني فمن النقطة القصوى المقابلة: الكلام عنده علاقات نحوية عُمدتها القصد والإفادة، والأصواتُ والألفاظ المفردةُ غيرُ داخلة فيما يعتبر به الكلام كلاما.

إن القول بوجود المزية في الأصوات "يؤدي إلى أن يكون القرآن مُعجزاً، لا بما به كان قرآنا وكلامَ الله عز وجل لأنه على كل حال **إنما كان قرآنا، وكلام الله عز وجل بالنظم** الذي هو عليه، ومعلوم أن ليس النظم من مذاقةِ الحروفِ وسلامتها مما يثقل على اللسان في شيء"[3].

---

[1] ـ دلائل الإعجاز 403.

[2] ـ سورة غافر (36/40).

[3] ـ دلائل الإعجاز 398..

يطل عبد القاهر الجرجاني على هذه القضية من زوايا متعددة، من ذلك زاوية نسبة الكلام إلى قائله: وهنا يكمن سؤال: ما الذي ننسبه من الكلام إلى الله. وهي القضية التي اختلف حولها المتكلمون إلى فرق وانقسمت الفرق إلى مجموعات، والمجموعات إلى آراء شخصية. كما يمكن الاطلاع على ذلك في مقالات الإسلاميين لابن الحسن الأشعري.

يرى الجرجاني أن الصفة التي يُنسب الكلام من أجلها إلى قائله هي الصفة الجوهرية المحددة لحقيقته.

"اعلم أنا إذا أضفنا الشعر أو غير الشعر من ضروب الكلام إلى قائله لم تكن إضافتنا له من حيث هم كَلِمٌ وأوضاعُ لغةٍ، ولكن من حيث تُوخي فيها النظم الذي بينا أنه عبارة عن توخي معاني النحو في معاني الكلم. وذلك أن من **شأن الإضافة الاختصاص**، فهي تتناول الشيءَ من الجهة التي يَختص منها بالمضاف إليه"[1].

فما هي "الجهة التي يختص منها الشعر بقائله"؟ إنها نفسها الجهة التي يختص منها النسيج بالنساج، والحلي بالصائغ، إنها ليست المادة أي الإبريسم والذهب والفضة، "ولكن من جهة العمل والصنعة"[2]. فلو قلنا: امرؤ القيس هو "قائل هذا الشعر" فمن أين جعلنا له هذه الصفة؟ "أمن حيث نطق بالكلم وسُمعت ألفاظها من فيه، أم من حيث صنع في معانيها ما صنع، وتوخى فيها ما توخى؟"[3]

إن ربط الصفة بالنطق على النسق المخصوص يجعل راوي الشعر قائلا له، وهذا ما لا سبيل إلى القول به. وبعد التطرق إلى قضية مبتدئ القول وحاكيه المشهورة في اعتراض بعض المعتزلة ينتهي إلى الخلاصة التالية، وهي التي تهمنا، لأنها تشير إلى القصد وحصرِ البحث فيما به يكون الكلام كلاما.

"وجملة الأمر أنه لا يكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصنعة إن لم يقدم فيه ما قدم ولم يؤخر ما أخر وبدئ بالذي ثني به، أو ثني بالذي ثلث به لم تحصل لك تلك الصورة وتلك الصنعة، وإذا كان كذلك فينبغي أن ينظر إلى الذي يقصد

---

[1] ــ دلائل الإعجاز 277.

[2] ــ نفسه.

[3] ــ نفسه. مما يساعد على الفهم هنا استحضار علاقة الله بالكلام. فالمشكل بالنسبة للجرجاني هو النسبة ، أي العلاقة بين القول والقائل، ما الذي يسمح بالنسبة. إنه سؤال أسلوبي على كل حال.

واضع الكلام أن يحصل له من الصورة والصنعة أفي الألفاظ يحصل له ذلك أم من معاني الألفاظ، وليس في الإمكان أن يشك عاقل، إذا نظر، أن ليس ذلك في الألفاظ وإنما الذي يتصور أن يكون مقصوداً في الألفاظ هو **الوزن**، وليس هو من كلامنا في شيء لأنا نحن فيما لا يكون الكلام كلاما إلا به. وليس للوزن مدخل في ذلك"[1].

(لا نهتم الآن بما ينطوي عليه كلام الجرجاني من مفارقة، داخل النص نفسه، ومع النظرية العامة، في عدم اعتبار الصحة والإفهام في البحث البلاغي، فالصحة والتمام أي الوصول حسب سنن العرب هي أو هو ما يكون به الكلام كلاما..)

المهم أن الألفاظ، وقد حصرت مردوديتها في الوزن، ليست مقوما من مقومات الكلام.

فهل نسي الجرجاني أن مبحثه ليس هو الحد الأدنى المطلوب ليكون الكلام كلاماً، أو حتى الصفة المميزة للكلام بل المطلوب هو المزايا التي يتفاضل بها الكلام؟ أم تراه يراهن على أن تكون المزيةُ البلاغيةُ فيما هو، أخص خصوصيات الكلام عنده وهو النظم النحوي، وليس في العناصر الأخرى التي تبدو له غير قصدية وخارجة من مجال الكلام؟

وفي إطار النظم القائم على القصد وزيادة الإفادة رفض قضية الحكاية التي أثارت خلافا شديداً بين المعتزلة كما سبق.

ينطلق الجرجاني من أن الحكاية هي مسألة صوتية متصلة بالألفاظ، وما دام **الكلام** بالنسبة إليه هو النظم فلا مجال للحديث عن الحكاية".. اعلم أنه لا يصح تقدير الحكاية في النظم والترتيب. بل لن تعدو الحكاية الألفاظ وأجراس الحروف... والنظم والترتيب في الكلام، كما بينا، عملٌ يعمله مؤلف الكلام في معاني الكَلِم لا في ألفاظِها"[2].

وإذا ما تعدت الحكاية الألفاظ "إلى النظم والترتيب أدى ذلك إلى المحال، وهو أن يكون المنشد لشعر امرئ القيس قد عمل في المعاني وترتيبها واستخراج النتائج والفوائد مثلَ عمل امرئ القيس"[3]. فيقال عنه إنه "استعار وشبه"، "وجعل هذا فاعلا وذاك مفعولا". فيؤدي ذلك إلى أن يقال فيه "صدق وكذب"، و "أنه قال شعراً". والتمييز بين الابتداء

---

[1] ـ دلائل الإعجاز 278.

[2] ـ نفسه. 274-275.

[3] ـ نفسه 275.

والاحتذاء ليس مجديا في نظر الجرجاني لأن المسألة تتعلق بالمقاصد الأولى للمبتدئ وهي محل النسبة[1].

يرجع الخطأ في هذا الاتجاه إلى سوء التقدير. فالقائلون به مثل من "يرى خيال الشيء فيحسبه الشيءَ، وذلك أنهم قد اعتمدوا في كل أمرهم على النسق الذي يرونه في الألفاظ وجعلوا لا يحفلون بغيره.. حتى انتهوا إلى أن زعموا أن من عمد إلى شعر فصيح فقرأه ونطق بألفاظه على النسق الذي وضعها الشاعر عليه كان قد أتى بمثل ما أتى به الشاعر في فصاحته وبلاغته، إلا أنهم زعموا أنه يكون في إتيانه به محتذيا لا مبتدئا"[2].

ثم شرح الاحتذاء عند الشعراء من خلال أمثلة عديدة. وانتهى إلى القول: "لو كان منشد الشعر محتذيا لكان يكون قائلَ شعرٍ، كما أن الذي يحتذي النعل بالنعل يكون قاطع نعل"[3].

لا يحدثنا الجرجاني عن مرجعيته وسنده المذهبي كما فعل ابن سنان. السند الذي يجعل المعانيَ عامةً والنظم خاصةً هُويةَ للكلام ومصدراً للمزايا البلاغية والحجج الإعجازية. ولكن هذه المرجعية تفصح عن نفسها (زيادة على السجال مع الخصوم) من خلال اعتماد مفهوم **المعاني النفسية** أو ترتيب **المعاني في النفس**، أو **الإخطار بالذهن**، وهو المفهوم الذي قدمه الأشاعرة كحل وسط بين القول بقدم القرآن والقول بخلقه، كما سبق.

نجد هذا المفهوم في مقدمة أسرار البلاغة يطفو مرة ثم يكمن أخرى وكأنه مُسلمةٌ ليست محلَّ نقاش، يقول:

"وهذا الحكم، أعني الاختصاص في الترتيب، يقع في الألفاظ مرتبًا على **المعاني المرتبة في النفس**"[4].

أما في الدلائل فسيصبح هذا المفهومُ البديلَ الدلاليَّ العميقَ للتصور السطحي الخادع الذي يتمسك به أصحاب اللفظ.

---

1 ـــ دلائل الإعجاز 278.

2 ـــ نفسه 360.

3 ـــ نفسه 363.

4 ـــ أسرار البلاغة 3.

لقد سبق أن رأيناه ينعت أصحاب اللفظ بالتمسك بالخيالات المتمثلة في نسق الألفاظ المرئية ("النسق الذي يرونه في الألفاظ")، وقد أعقب هذا التصور بالبديل الذي يقترحه هُوَ. نورده الآن للمناسبة، قال:

"ونحن إذا تأملنا وجدنا الذي يكون في الألفاظ، من تقديم شيء منها على شيء، إنما يقع في النفس أنه نسق إذا اعتبرنا ما تُوخي من معاني النحو في معانيها"[1].

ويرى في سياق آخرأن النظم ليس شيئاً غير توخي معاني النحو فيما بين الكلم، وأنك **ترتب المعاني أولا في نفسك**، ثم تحذو على ترتيبها الألفاظ في نطقك. فلا يتصور إخطار المفردات إلا ضمن علائق؛ لا يتصور أن يكون بشار "قد أخطر معاني قوله:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا   وأسيافنا ليل تهاوى كواكبُه

بباله أفراداً عاريةً من معاني النحو التي يراها فيها"[2]. ويستشهد بما يجري على السنة "الناس قاطبة من أن العاقل يرتب في نفسه ما يريد أن يتكلم به"[3].

وليس لهذا، في نظره، معنى سوى توخي معاني النحو وتوخي والغرض من القول (القصد)، فنحن حين نقول: ضرب زيدٌ عمرواً يوم الجمعة تأديبا له لا نتلفظ بهذه الجملة قبل أن نستحضر في الذهن الضرب باعتباره خبراً عن زيد" واقعا منه على عمرو، ونجعل "يوم الجمعة زمانه"، ونجعل "التأديب غرضه الذي فُعل الضرب من أجله. وهذا كما ترى هو توخي معاني النحو فيما بين معاني هذا الكلْم"[4].

ويرى أن الشبهة التي أوقعت من يقول بوجود النظم في الألفاظ هي ما يلاحظ من ترتيب المعاني في الذهن عند سماع الألفاظ، غير أن هذا يتعلق بالمستمع إلى الكلام لا بمبتدئه، والأخير (أي المتحدث)هو الذي يهم الجرجاني في سياق الإعجاز.

---

[1] ــ دلائل الإعجاز360.

[2] ــ نفسه 315.

[3] ــ نفسه 310.

[4] ــ نفسه.

إن الحديث عن وضع المعاني في النفس واعتبار ذلك الوضع ــ بما فيه الغرض من الكلام ــ من معاني النحو (النظم) اجتهادٌ كبير بذله الجرجاني لإخراج المقولة "الكلامية" الأشعرية حول الكلام النفسي من الغموض والتجريد بأن جعلها ملموسة قابلة للفحص، ولسانية صالحة للدخول في الوصف البلاغي للإعجاز، وهو يرد بذلك تهمتين كبيرتين ألصقتا بالكلام النفسي والمعاني النفسية من طرف المعتزلة ومن يقول بمقولتهم. فالقاضي عبد الجبار يرى، كما سبق، أن إثبات الكلام النفسي هو إثبات مالا سبيل إلى معرفته وعقله، وإثبات ما لا يُعقل يفتح باب كل جهالةٍ. وهذا اعتراض ابستمولوجي يتعلق بالوضوح وقابلية الاختبار. وقد تقدم الاعتراض الثاني مع ابن سنان الخفاجي الذي أخرج الكلام النفسي من حيز الكلام وأدخله ضمن الملكات الأخرى مثل الإرادة والقدرة..إلخ

هذه هي الخلفية الكلامية الاعتقادية (المذهبية) الكامنة وراء القول بمناسبة المعنى وحده للبحث في التفاوت في المزية البلاغية.

وقد تلون البحث في هذه القضية بالمادة والوسائل التعليمية التي تُوُسِّلَ بها إليها، فالمادة المستعملة في الأسرار غير المستعملة في الدلائل، والتصور غير التصور، ولكن المبدأ واحد.

لقد كان من نتائج اعتماد الكلام النفسي والمعاني النفسية

(1) استبعاد الأصوات[1].

(2) تقديم المعقول على المحسوس[2].

(3) ثم تقييد المعاني بالنظم النحوي، وتقييد النظم بالقصد والفائدة (والزيادة)[3].

قدم الجرجاني مقترحاته النظرية في إطار هذا السجال صريحة في الدلائل وكامنة في الأسرار. ويبدو أن هذه العملية قد استمرت على مدى أمد طويل تفاوت فيه اطلاعه على آراء خصومه، ثم على اعتراضاتهم على بعض أقواله الشيء الذي جعل آراءه تتطور ويَعْدِلُ بعضُها عن بعض إلى حدود تُشعر أحياناً بالتناقض. ومما يحسن أن ينبه إليه هنا أن الوعي المذهبي عند الجرجاني، كان أعمق منه عند البلاغيين الأشعريين قبله، وكان أكثر التزاما بأسسه، فجاءت مواقفه من كثير من القضايا مخالفة لآرائهم، بل يبدو أحيانا

---

[1] ــ عالجنا هذه القضية في كتاب الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية بما يغني عن العودة إليها.

[2] ــ انظر هذه القضية، في استخراج خطاطة كتاب أسرار البلاغة في الفصل 2.من القسم2.

[3] ــ سنفصل هذه القضية عند تقديم خطاطة الدلائل في الفصل 2.

وكأنه يرد عليهم مباشرة، كما هو الشأن في قضية الألفاظ المفردة التي ينقض فيـــها رأي عَلَمٍ آخر من أعلامِ السنة، هو الباقلاني.

أما قدوتُه المنهجيةُ في الجدل والحجاج فليس أحداً آخرَ غير القـــاضيَ عبـد الجبـار المعتزلي برغم الاختلاف في المنطلقات، لقد أخذ عنه الكثـــير مـن المبـادئ والأفكـار الأساسية وأهمها بلاغيا قضية **الموقع**. أما الخصم اللدود للجرجـــاني من حيـث المـادة والتفاصيل، كما سنبين، فهو ابن سنان الخفاجي، إذ يبدو ــ والله أعلـــم ــ أن الجرجـــاني اطلع على سر الفصاحة بعد تأليف كتاب أسرار البلاغة، وقد يكون ابن سنان اطلع علـــى أسرار البلاغة قبل تأليف سر الفصاحة فإن الحوار بين التوجهات وردود الفعل يرجح هـذا المنحى.

خلاصة عامة

تقف الاعتبارات المذهبية المذكورة وراء ظهور تصورين متعارضين للبلاغـــة كـان لهما أثر كبير وحميد في إغناء البلاغة العربية هما تصور ابن سنان الخفاجي الـــذي لـم يكتب له أن يَرُوجَ، وتصورُ عبد القادر الجرجاني. وهما تصوران يتقابلان تقابل تعـارض إنجازاً ومرجعية ومادة:

	المرجعية المذهبية	**المادة المعرفية المميزة**	**المرجعية المشتركة**	**النواة النظرية**
الجرجاني	أشعرية: "الكلام النفسي"	ــ مجاز القرآن والنحو (أبو عبيدة) +شجاعة العربية (ابن جني)	القاضي عبد الجبار: المادة والتحليل + تشغيل بعض المفاهيم الأرسطية	1ــ المفارقة الدلالية 2ــ ثم المناسبة التداولية
ابن سنان	معتزلية (الكلام أصوات مقطعة)	بلاغة الإقناع: الإلقاء (الجاحظ)	القاضي عبد الجبار: الموقف المذهبي	1ــ الصحة والمناسبة العامة

إن الاختلاف المذهبي لم يكن ليؤدي إلى التنافي بين القولين ليبطل أحدهما الآخر نظرا لكونه لا يقوم هو نفسه على تناف بل على اختلاف زاوية النظر. فالكلام هـو أصـوات مقطعة داخلة في نسق عَلائقي. ولذلك لم يستطع لا الجرجاني ولا ابن سنان أن ينتهي إلـى إقصاء عملي للجانب الذي لم يُدْخلْه في حدّ الكلام. فرأينا ابن سنان يجعل الفصاحـة فـي اللفظ مفرداً ثم مع المعنى بل يعدو ذلك إلى الحديث عن المعنى مستقلا، ويدخل فيه بعـض الأوجه مثل التشبيه. و رأينا الجرجاني يؤول المزية الصوتية إلى مزية دلالية لكي يمكنـه الاعتراف لها ببعض القيمة ثم يسير أكثر من ذلك إلى موقف واقعي بالاعتراف لها بنـوع من المزية البلاغية حتى وإن لم يسمح لها بالانفراد بالإعجاز وهـذه أمـور سـنوضحها لاحقاً. فالرهان المذهبي يصطدم بالحقيقة اللغوية والمنجزات البلاغية، لأن الساحة لم تكـن فارغة بل كانت الدينامية النقدية القائمة على الصراع بين الشعراء تنتج القيم البلاغية التـي لم يكن بالإمكان تجاهلها. وهذه الأراء كانت موضع اعتبار عند الجرجاني؛ راجَـعَ علـى أساسها موقفه عدة مرات. وقد انتبه حازم القرطاجني في مشـروعه الضخـم لصياغـة التراث العربي البلاغي والنقدي في منهاجه إلى أن مادة الكتـابين لا تحمـل كـل ذلـك التعارض الذي يوحي به الاختلاف المذهبي، ولذلك لم يتردد في إدماج مادتي المؤلفين بعد إخراجها من الإطار المذهبي برغم ما يستتبعه اللفظ والمعنى من صعوبات منهجية. ولذلك نجد سر الفصاحة قوي الحضور (ولعل بناء الفصل الأول الضائع قائم عليه) إلى جـانب المباحث المعنوية المتصلة بالانزياح التي ينتمي إليها كتاب أسرار البلاغة، مما سـنعرض له في حينه. في حين يغيبُ عنه السجال الذي صبغ كتابَ الدلائل.

لقد اقتصرنا على الخلفية المذهبية لجدة الطرح في القرن الخامس، هذه الجدة المتمثلـة في الترجمة البلاغية للموقف الديني والفكري. ويمكن اعتبار قـراءة الفلاسـفة العـرب لأرسطو خلفية ثانية أساسية لبناء النماذج البلاغية خاصة نموذج حازم الذي اعتمد علـى القالب المنطقي من خلال قراءته لابن سينا بوجه خاص في حين شكلت المعرفة النحويـة المنطقية سندا لصياغة السكاكي كما سيأتي.

الفصل الثاني:

بين الغرابة الشعرية

والمناسبة التداولية

المبحث الأول: التحولات

خطاطة الأسرار والدلائل

1 ـ الغرابة الشعرية
أو سِرُّ "الأسرار"

تفاعل الواقع والخيال : قضية واحدة وثلاثة مداخل:

ينبني عمل عبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة، وهو الذي نتناوله هنا، على صراع بين عنصرين وُضعا وضعَ تعارض، هما عنصر الغرابة المفيدة وعنصر الوضوح غير المفيد (في مستوى المعنى البلاغي). ولكل منهما مرادفات وصفات و تجليات. فالغرابة تقترن **بالمفارقة** و**التخييل** و**التركيب** و**التأويل** وتوصف **بالغموض** و**الكذب** ..الخ.

ومن هنا فهي خاصّيّةٌ (ضد عامية). والوضوح يقترن بـــ**العقل** و **المعرفـة** و **الصحـة**، ويوصف **بالصدق** و **الصراحة**..الخ ومن ثم فهو عاميٌّ.

لم يُفاعل الجرجاني هذين المكونين مُفاعلةَ تكاملٍ أو اندماجٍ يولِّد تركيباً جديداً يـأخذُ مـن الطرفين معاً في هذه المرحلة. بل الذي وقع هو حضور عنصر الوضوح حينا بعد حيـن من خلال صفة من صفاته كعنصرٍ مُنازع لعنصر الغرابة.

فعنصر الغرابة هو **العُنصُر المنسِّقُ**، أي الذي يعتمدُه المؤلف مبدئيا لصياغـة نسـقه البلاغي. وعليه بنيت خطة الكتاب. في حين يلعـب الوضـوح دورَ العنصـر المُخلخـل المنازع، أو الاستثناء الذي يشكك في انسجام النظرية، وهو عنصـر عـارض باعتبـاره مفسراً للبلاغة. لقد قدم الجرجاني تنازلات كثيرة لهذا العنصـــر المخلخـل، لاعتبـارات بلاغية حينا وغير بلاغية حيناً آخر(إحراج مذهبي). ولكنها تنازلات عابرة طَوالَ كتـاب الأسرار، تُوقفُ الحماس الغرائبي لحظة ثم تطلقه في مساره العارم ناحتاً مجراه.

عالج الجرجاني هذه القضية من ثلاثة مداخل، شكلت أجزاءَ الكتاب. فالقراءة الفاحصـة لكتاب الأسرار تصلُ إلى أنه مبني من مقدمة وثلاثة أقسام يكاد بعضها يستغني عن بعـض ويخالفه في توظيف المصطلح إلى حد التناقض. ولكنها تعالج في العمق موضوعاً واحـداً وإشكالية واحدة.

أ ــ المقدمة

رصدت المقدمة لتحديد موضوع البلاغة؛ وهو المعاني دون الألفاظ باعتبارها أصواتـا ومقاطع. وقد تقدم الحديث عن ذلك وعن خلفياته في الفصل الأول من هذا القسم.

ب ــ أقسام الكتاب

حَصرَ المؤلف موضوعَ الكتاب منذ البداية في "التشبيه والتمثيل والاستعارة". ونظـراً لأن الاستعارة مبنية أيضا على المجاز (بقدر ما هي مبنية على التشبيه) فقـد وعـد بتنـاول[1] الأصل المجازي للاستعارة بعد تناول بعدها التشبيهي لتدبير لم يفصح عنه[2].

---

[1] ــ أسرار البلاغة 20 .

[2] ــ نفسه 21. سنعرض له.

هذا هو المشروع المعلن أما المنجز من الكتاب فيعدو ذلك إلى الحديث عن الأخذ والسرقة في فصلين متكاملين **ولذلك نجد الكتاب يتكون من ثلاثة أقسام يسهل التمييز بينها، كما يسهل إدراك الروابط التي تجمعها:**

1) القسم الأول

من أول الكتاب (بعد المقدمة) إلى الصفحة 225، خصص للحديث عن مراتب العلاقات بين أطراف التشبيه/الاستعارة، و الفرق بين التشبيه والتمثيل. وبانتهائه يُشعرنا المؤلف بانتهاء الكتاب قائلا: "واعلم أن هذه الأمور، التي قصدتُ البحث عنها أمورٌ كأنها معروفة مجهولة، وذلك أنها معروفة على الجملة... ومجهولة من حيث لم تتفق فيها أوضاع تجري **مجرى القوانين** التي يُرجع إليها".

"ولئن كان الذي يُتكلف شرحه لا يزيد على مؤدى ثلاثة أشياء، وهي: **التمثيل والتشبيه والاستعارة**، فإن ذلك يستدعي جُملاً من القول يصعب استقصاؤها"[1].

ثم انتهى إلى نغمة تسليم للمُنكِر إن هو تمادى في إنكار التطويل: "فإن رضيت لنفسك أن يكون هذا مثله، وهاهنا محله فعب كيف شئت، وقل ما هويت، وثِقْ بأن الزمان عونُك على ما ابتغيت".

2ـ القسم الثاني من الكتاب حسب الخطة المعلنة هو الذي يتناول العلاقة بين الاستعارة والمجاز ويميز بين **أنواع المجاز**: اللغوي والعقلي. وهو أربعة فصول في آخر الكتاب (الصفحات 303ـ 368).

3ـ وبناء على هذا التصور فإن الفصلين اللذين تناول فيها المؤلف قضايا الأخذ والسرقة دَخيلان في موقِعيهما (ص224 ـ 302)، وأن موقعهما الطبيعي هو آخر الكتاب ليكوّنا بذلك قسمَه الثالث. فهما خارجان عن الخطة الأولى التي أعلنها المؤلف، كما سلف، وإن كانا غير خارجين عن الإشكاليات التي يعالجها باعتبارهما تركيبا وتطويرا للنتائج المتوصل إليها في القسمين الآخرين. وتأخيرهما (إلى آخر الكتاب) سيفك العزلة، ويرفع الغربة، عن الفصل المخصص للفرق بين التشبيه والاستعارة الواقع بين مباحث الأخذ

---

[1] ـ أسرار البلاغة 227.

ومباحث المجاز (ص278ـ 292) ليلتحق بالقسم الأول المخصص لهذا الغرض (أي للفرق بين التشبيه والاستعارة).

القراءة النسقية: المداخــل

إن وضع الأمور في نصابها على هذا الشكل سيسمحُ لنا ببناء التصــور العـــامِّ الــذي انتهى إليه الجرجاني. والمتتبع لطريقة الجرجاني في الكتابة وخاصة في الدلائل يعلم كيـف أنه يقلِّب القضايا على وجوهها، ويبدي ويُعيد في تناولها، مستأنفاً للقول دون ملَل أو كلل.

ولذلك فَــ **إن تصوُّره العامَّ والنتائج النهائية لاجتهاداته توجد في آخر أعماله، فـــي حين توجد المفاتيح في أولها**. وهذه حقيقة سبقنا السكاكي إلى الوعي بها واَستثمارها حين قدم **المعاني** على **البيان** وجعل **البديع** في الهامش. وكان الجرجاني، كما قررنا سابقا قـــد بدأ بالبيان (بالأسرار) ثم انتقل إلى المعاني (في الدلائل).

لهذا الاعتبار سنبني خطاطة الجرجاني في تزْتيب المعاني مبتدئين بالقسم الثـــالث، أي الأخير، ثم الأول، ثم الثاني، معتمدين الوصف ثم التحليل والتركيب.

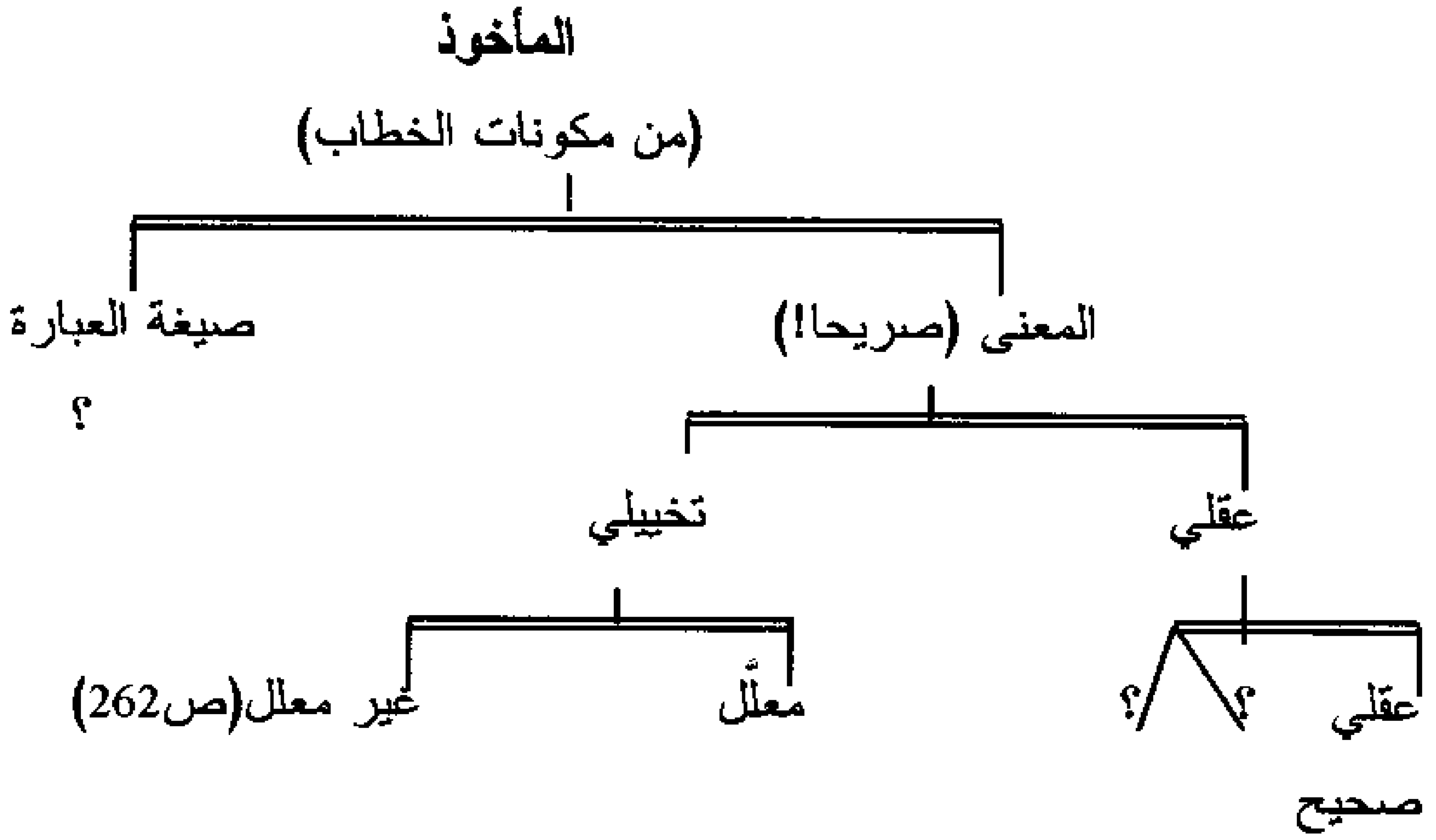
1 ـ المدخل الأول:

المعنى الصحيح والمعنى التخييلي (القسم الثالث)

خصص الجرجاني مبحثين لقضية الأخذ والسَّرَق أو للتواطئ المحتمـــل بيــن أقــوال الشعراء. غير أنه لم ينشغل بتتبع انتقال المعاني، والمفاضلة بين السابق واللاحـــق علـــى طريقة نقاد الشعر، بل تصدى ـ خاصة في المبحث الأول ـ لمكونات الخطـــاب عامـــة، والخطاب الشعري خاصة ليكون ذلك أساساً نظريا يميز بين ما يَحتملُ الأخذ من مكونـــات الخطاب وما لا يحتمله، بل وما لا يقبل الحديث عن الأخذ أصلاً. قال فـــي أول المَبحـــث الأول:

"اعلم أن الحكم على الشاعر بأنه أخذ من غيره وسرق، واقتدى بمن تقـــدم وســـبق لا يخلو من أن يكون في **المعنى صريحاً** أو في **صيغة تتعلق بالعبارة**، ويجب أن نتكلـم أولا

على المعاني، وهي تنقسم إلى قسمين: **عقلي** و **تخييلي**. وكل واحد منهما يتنوع. فـــالذي هو العقلي على أنواع أولها عقلي **صحيح**..".[1]



لم يرجع الجرجاني للحديث عن "العبارة" أو "صيغة العبارة"، كما لم يـــورد الأنـــواع الأخرى "للعقلي"، بل اكتفى بتعريفه والتمثيل له في حوالي صفحتين ثم انصرف للحديـــث عن التخييل فتوسع فيه كثيراً (46 صفحة)، بما يشعر بأنه الموضوعَ المقصودَ. (ويمكـــن الاحتفاظ بصورة العبارة لحين الحديث عن صورة المعنى في الدلائل).

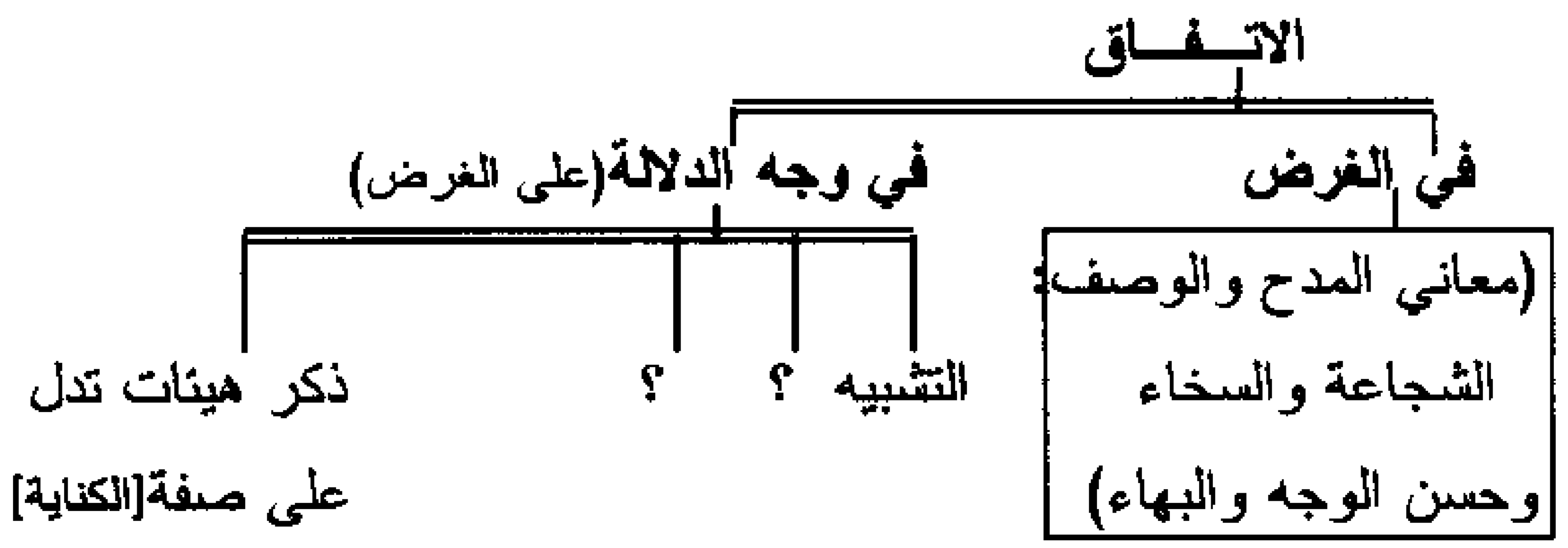
ثم استأنف الحديث عن الأخذ ضمن خطاطة أخرى مخالفـــة تـأخذ بعيـن الاعتبـار عنصرين صريحين في الخطاطة الأولى هما **الغرض** و **الأوجه البلاغية**، فقال:

"اعلم أن الشاعرين إذا اتفقا لم يخلُ ذلك من أن يكونَ فـــي الغـــرض علـــى الجملـــة والعموم، أو في وجه الدلالة على الغرض[2]".

---

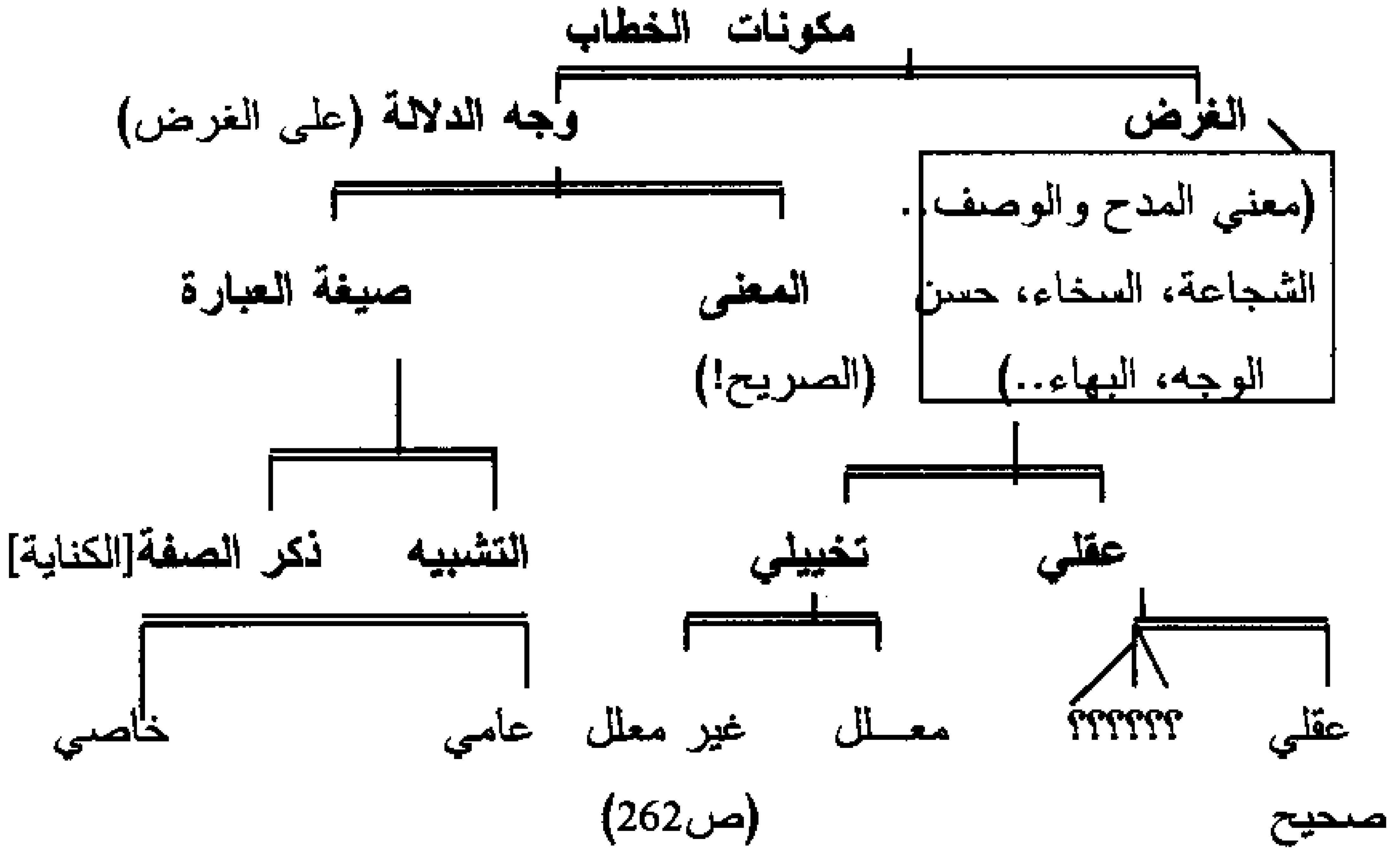
[1] ـــ الأسرار 228. ليس المقصود بقوله: "أولها" بداية تعدادها بل أولها في المكانة والقوة. كما لـــو قـــال: أهمها أو أظهرها. ولذلك لم يعد ليذكر ثانيها.

[2] ـــ نفسه 293.



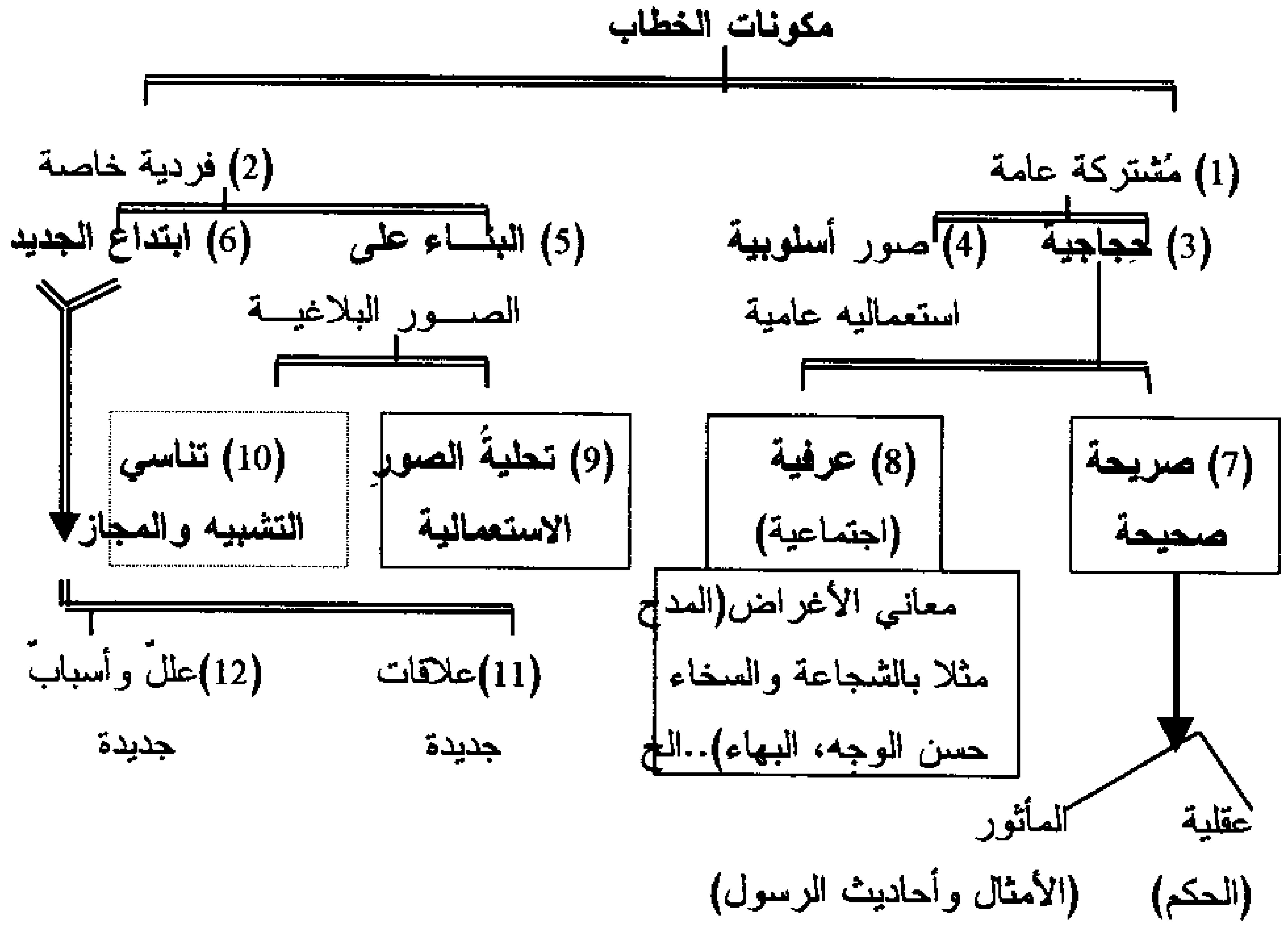
لماذا لم يدمج الجرجاني الخطاطتين؟ هل يتعلق الأمر بمجرد استئناف للقول في القضية نفسها بعد ظهور عناصر جديدة، كما هو معتاد في عمل الجرجاني، أم يتعلق بالشعور منذ البداية بوجود معطيات مختلفة؟

يبدو من الناحية الشكلية قبل التطرق إلى محتوى ما أنجزه تحت هذه التفريعات، وما لم ينجزه أن من الممكن اقتراح الخطاطة التركيبية التالية:



غير أن هذه الخطاطة تخفي الكثير من المفارقات والاعتراضات التي تثيرها قراءة تفاصيل كلام الجرجاني (خاصة حين نجد مفهوم "الخاص" يكاد يطابق مفهوم التخييل، ونجد أن وجه الدلالة على الغرض " ينصرف مباشرة إلى التشبيه و(الكناية) دون وسيط. ونجد حديثه عن الغرض يعني معاني الأغراض لا الأغراض في حد ذاتها، والمعنى الصريح يلتبس فيه الحنين بالفزع..الخ)

لذلك نقترح خطاطة مركبة مبنية من التفاصيل و المقاصد معاً، خطاطة تقابل بين المضامين أو بعبارة أخرى تعتني بالمنجز أولاً.



ينبغي أن يعود القارئُ الآن إلى هذين الفصلين ليقرأهما قراءة فاحصة تحتفظ بـرؤوس الخيوط وتبحث عن نهاياتها ليدركَ مشروعية هذه الخطاطة. أما نحن فقبل مناقشتها والتعليق عليها سنلتمسَ منطقها في القسمين الآخرين من الكتاب. ولابد من التنبيه إلى ضرورة تلافي استعمال بعض مصطلحات الجرجاني حين الحديث عن النسق العام لعمله، لأنها لا تدل على معنى واحد في جميع أجزاء الكتاب، بل قد تدل على معانٍ متناقضة مثل "المعنى العقلي" الذي يدل في القسم الأول على المعنى المؤول في مقابل المعنى الحسي الصريح، ويعني في القسم الثالث المعنى الصريح في مقابل المعنى التخييلي. فالمعنى العقلي في القسم الأول يندرج في سلم الغرابة، وهو في القسم الثالث نقيض الغرابة. أضف إلى ذلك أن الوصف بالعقلية في القسم الثاني وإن اقترب من معناه في القسم الثالث فقد نحا منحىً آخر، حيث صار معارضاً للغة (المجاز العقلي والمجاز اللغوي) وليس للحس أو الخيال.

2 ــ المدخل الثاني:

المعنى القريب والمعنى البعيد (القسم الأول)

بني القسم الأول من الأسرار على تراتبية بين المعنى القريب المأخذ والمعنى البعيد المأخذ. وقد تجلت هذه الثنائية في عدة مستويات، ونُظِر إليها من زوايا مختلفة، يمكن إرجاعها إلى مستويين:

أ ــ مستوى البنية :

1) الإفادة وعدمها

2) مدارج النقل من الحس إلى العقل

3) البساطة والتركيب

ب ــ مستوى الوظيفة: الوضوح والغموض

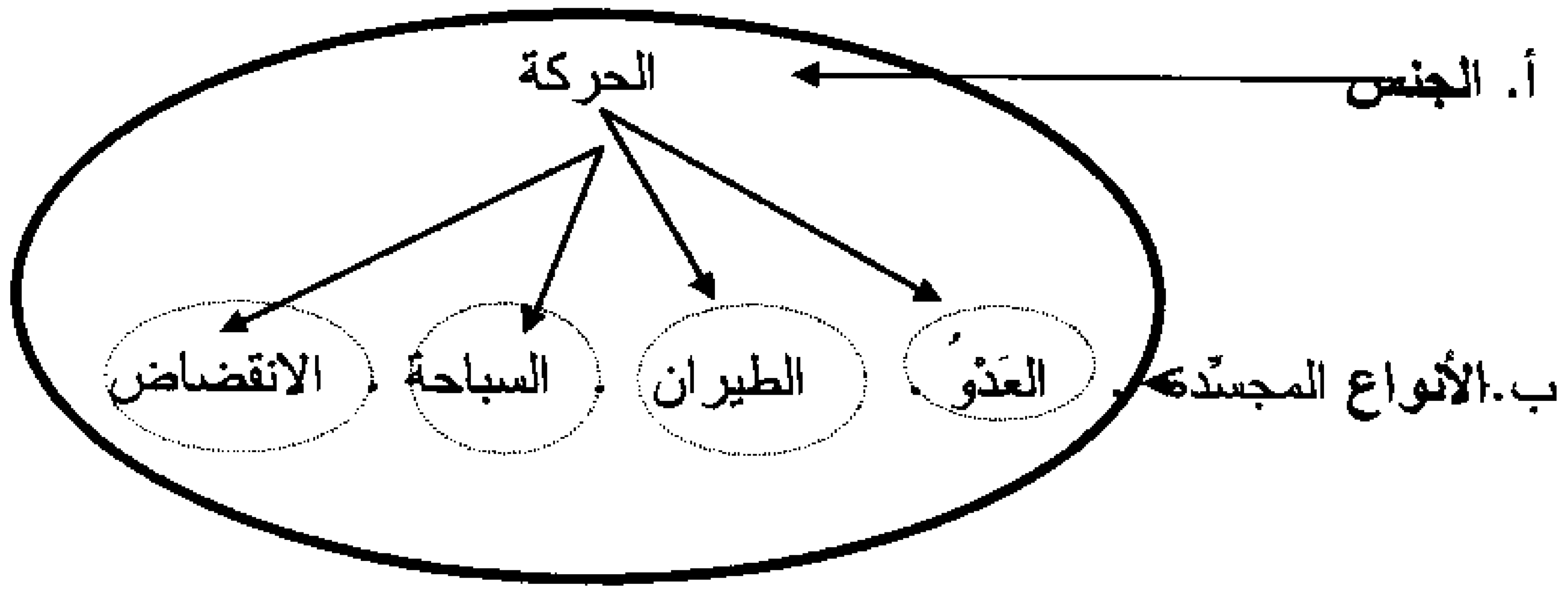
أ ــ المستوى البنائي

أ ــ1 ــ قسم الجرجاني الاستعارة مبدئيا إلى **مفيدة وغير مفيدة**، وغير المفيدة لا تدخل عنده في المجال البلاغي، لأنها لا تفيد معنى زائداً، أو لأن مفهوم العارية لا ينطبق عليها لكون المنقولِ إليه يتملكُ اللفظ المنقولَ. وهي التي ندعوها نحن الاستعارة الإضطرارية، أو العلمية لكثرة وقوعها في المجال العلمي للحاجة إليها في وضع الأسماء للمسميات الجديدة.

أــ 2 ــ ثم قسم الاستعارة المفيدة إلى ثلاثة أقسام حَسَبَ الصفة المشتركة بين الطرفين:

أ ــ 2 ــ1 ــ **الاشتراك في صفة عامة** تعتبر نواة للمعاني المتجسدة في الطرفين بحيث تعتبر النواة جنساً والمعاني المجسّدة لها أنواعاً وهي: "أن يُرى معنى الكلمة المستعارة موجوداً في المستعَار له من حيث عموم جنسه على الحقيقة، إلا أن لذلك الجنس خصائص ومراتب في الفضيلة والنقص والقوة والضعف. فأنت تستعير لفظ الأفضل لما هو دونه، ومثاله استعارة الطيران لغير ذي جناحٍ إن أردت السرعة، وانقضاض الكواكب للفرس، إذا أسرع في حركته من علو، والسباحةَ له إذا عدا عدوا كان حاله أشبه بحال

السابح في الماء. ومعلوم أن الطيران والانقضاض والسباحة والعَدْوَ كلّها جنسٌ واحد من حيث الحركةُ على الإطلاق"[1].



أ. 2. 2ــ **الاشتراك في صفة متجسدة في الطرفين بمستويين مختلفين لا نوعاً بل قوة وضعفا، مع اختلاف جنس الطرفين. قال الجرجاني في تعريفه.**

هذا الضرب "يشبه الضرب الذي مضي وإن لم يكن إياه، وذلك أن يكون الشبه مأخوذا من صفة هي موجودة في كل واحد من المستعار له والمستعار منه على الحقيقة، وذلك قولك: "رأيت شمساً"، تريدُ إنساناً يتهلَّلُ وجهُه كالشمس، فهذا له شبه باستعارة "طار" لغير ذي الجناح. وكذلك إذا قلت: "رأيت أسداً" تريد رجلا، فالوصف الجامع بينهما هو الشجاعة. وهي على حقيقتها موجودة في الإنسان، وإنما يقع الفرق بينه وبين السبع الذي استعرت اسمه له فيها من جهة القوة والضعف، والزيادة والنقصان"[2].

الشجاعة		**الإشراق**	
شجاعة **الإنسان**	شجاعة **الأسد**	في **الوجه**	في **الشمس**
(الأدنى)	**(الأقوى)**	**(الأقل)**	**(الأكثر)**

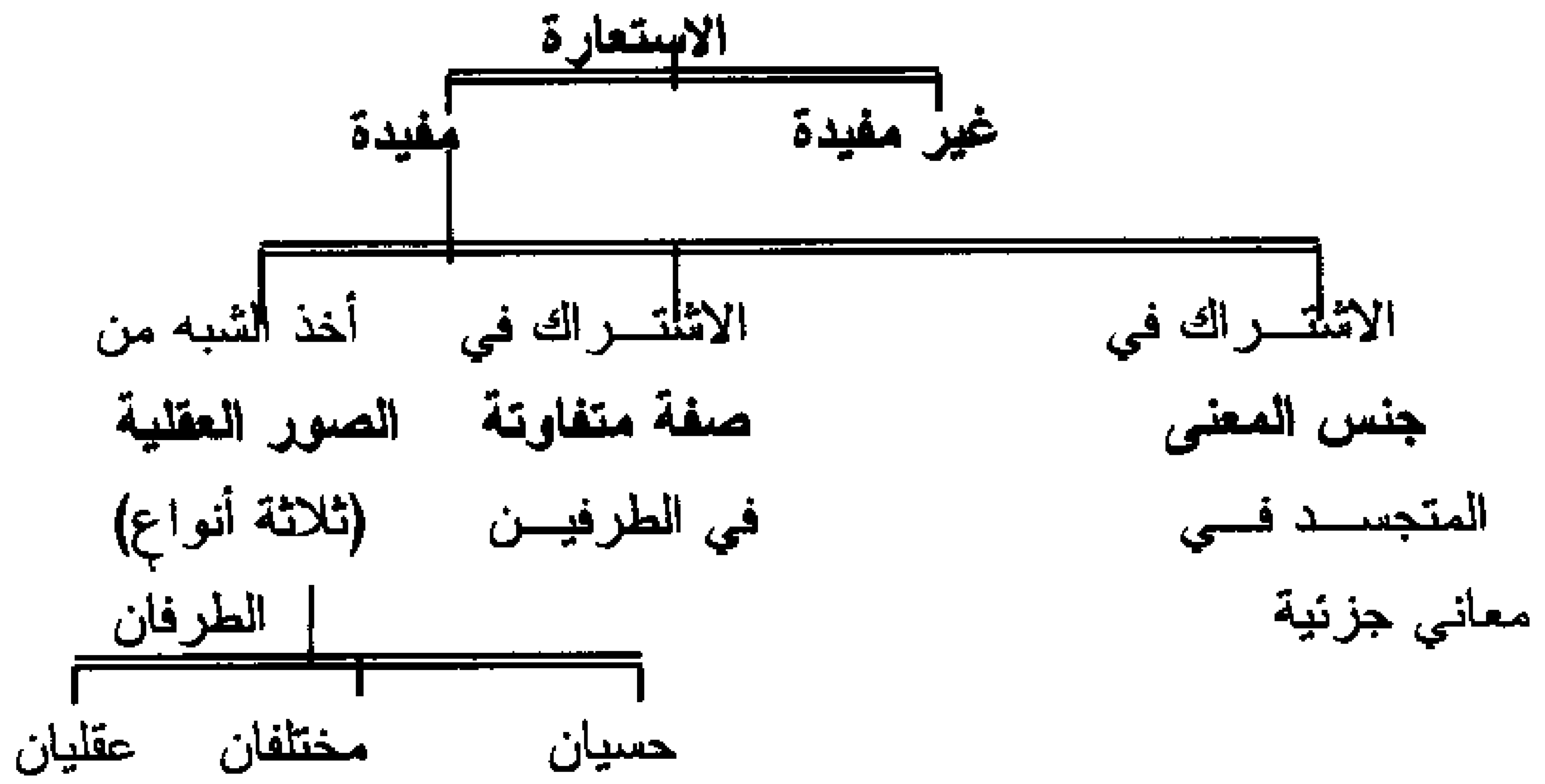
أ ــ 2ــ 3ــ **أخذ الشبه من الصور العقلية**، كما في تشبيه الوحي الهادي بالنور في قوله تعالى: "واتبعوا النور الذي أنزل معه". فالعلاقة بين الهدى والنور ليست في نواة دلالية مجسَّدةٍ فيهما، وليست صفة مدركة بالحس ومشتركة بين الطرفين. وإنما هي في الأثر الذي يحدثانه، والنتيجة التي يوصلان إليها، وهي مدركة بالعقل: "وهذا، كما تعلم

---

1 ــ أسرار البلاغة 41.

2 ــ نفسه 46.

شَبَةَ لستَ تحصلُ منه على جنس، ولا على طبيعة وغريزة ولا على هيئة وصورة تدخل في الخلقة، وإنما هو صورة عقلية"[1]. والعقلي أنواع ثلاثة حسب طبيعة الطرفين في الحسية والعقلية. ويمكن تجسيد مجموع هذه التقسيمات بخطاطة أولية قبل القيام بعملية تأويل وتعديل:



إذا تأملتَ هذا التقسيم الثلاثي وجدته في الواقع تقسيما ثنائيا:

1) ما يدرك بالحس ويُردُ إلى أصل دَلالي مشترك يسهلُ اكتشاف علاقته به، وهذا حال القسم الأول والثاني،

2) ما يدرك بالعقل ويحتاج إلى تأويل وبناء لاستكشاف العلاقة بين الطرفين.

وقد صرح المؤلف بهذه القسمة في سياق تقويمه لهذه المستويات، فقال في مستهل الحديث عن الضرب الثاني، كما مضى: "ضرب ثان يشبه الضرب الذي مضى"[2]. وقال عن الضرب الثالث: "وهو الصميم الخالص من الاستعارة"[3]. فإذا ما قورن هذا القول بتنقيصه للقسم الأول بقوله: "وهذا النحو لشدة الشبه فيه يكاد يلحق بالحقيقة"[4]، تأكد ما ذهبنا إليه من أن هاجس التقسيم هو القربُ المبني على الحسية والاشتراكِ، والبعدُ المبنيُّ

---

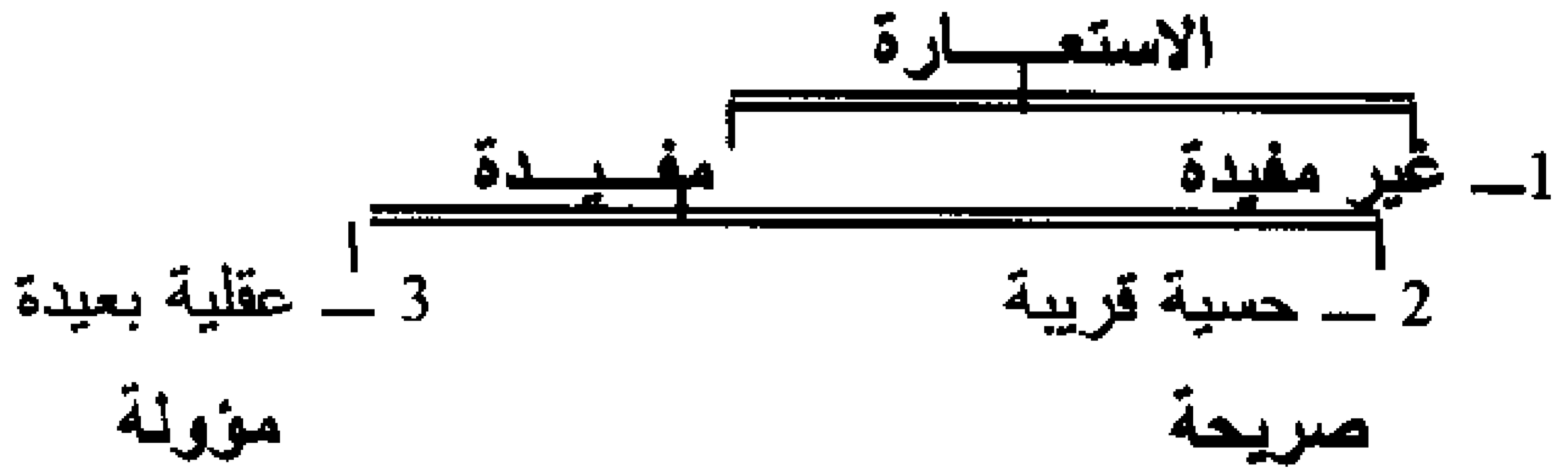
[1] ــ أسرار البلاغة 50.

[2] ــ نفسه 47.

[3] ــ نفسه 49.

[4] ــ نفسه 43.

على العقلية وخفاءِ الصفة المشتركة، والحاجة فيها إلى التأويل. ومن هنـا نكـون بـإزاء الخطاطة الدالة التالية:



وبنظرة إجمالية يتضح أن الجرجاني يفكر في ثلاثة مستويات متدرجـة فـي القـرب والبعد من البلاغة.

1) مستوى تعبير مباشر، يتم في النقل من أجل التملك، حيـث تتقطـع العلاقـة مـع الأصل، وهذا يدخل ضمن عمل اللغة، ولا يعد مستوى من مستويات البلاغة. (هـذا وإن كنا نختلف مع الجرجاني في المثال الذي أورده).

2) ويليه مستوى ثان لا يكاد يبتعد عنه أحيانا لأنه، كما قال، أقربُ من الحقيقة لشـدة الشبه فيه وهو المستوى الذي يَستعملُ المعاني الحسية (وضمنها المعاني الغريزيـة كمـا سيأتي قريبا) ويتفرع عن جنس مشترك.

3) والمستوى الثالث هو المستوى التأويلي، الذي يحتاج إلى إعمال الفكر لاسـتخراج المعنى أو بنائه أصلا.

هذا المقياس الذي استعمله الجرجاني في ترتيب المعاني التشـبيهية الاسـتعارية هـو المقياس نفسه الذي استعمله في ترتيب العلاقات التشبيهية غير الاستعارية حيث ميز بيـن التشبيه والتمثيل على نفس الأساس. يكمن الفرق الجوهري في نظر الجرجاني بين التشـبيه والتمثيل في حاجة التمثيل إلى تَأَوُّل في حين يكون التشبيه صريحاً:

"اعلم أن الشيئين إذا شبه أحدُهما بالآخر كان ذلك على ضربين؛ أحدُهما أن يكون مـن جهة أمرٍ بَيِّن لا يحتاجُ فيه إلى تَأول، والآخرُ أن يكون الشـبه مُحصـلا بضـربٍ مـن التأول"[1]. "فمثال الأول تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل... وكالتشبيه مـن

[1] ـ أسرار البلاغة 70 ـ 71.

جهة اللون.. أو جمع الصورة واللون.. وكذلك التشبيه من جهة الهيئة.. وكذلك كل تشبيه جمع بين شيئين فيما **يدخل تحت الحواس**.. وهكذا التشبيه من جهة **الغريزة والطباع**... والأخلاق كلها تدخل في الغريزة.. فالشبه في هذا كله بَيِّن لا يجري فيه التأول، ولا يُفتقر إليه في تحصيله"[1].

ومثال الضرب الثاني تشبيه الحجة بالشمس في الظهور، وهو مستويات:

1ـ منه قريب المأخذ شبيه بالضرب الأول، غيرِ المؤول،

2ـ ومنه ما يحتاج إلى قدر من التأمل،

3ـ "ومنه ما يَدِقُّ ويغمض حتى يُحتاج في استخراجه إلى فضل روية ولُطف فكرة"[2].

لقد أدى اعتمادُ الوضوح والتأويل فارقاً بين التشبيه والتمثيل بالجرجاني إلى رفض اعتبار قول قيس بن الخطيم:

وقد لاح في الصبح الثريا لمن رأى كعنقود ملاحية حين نورا

تمثيلا، وفي ذلك يقول: "إنه تشبيه حسن، ولا تقول: هو تمثيل"[3]. بل عمم هذا الحكم على ما ماثل ذلك من تشبيهات مركبة عند ابن المعتز، بسبب حسيتها:

"وكذلك تقول: ابن المعتز حسنُ التشبيهات بديعُها، لأنك تعني تشبيهه المبصرات بعضَها ببعض، وكل ما لا يوجد التشبيه فيه عن طريق التأول"[4]. ولهذا الاعتبار رَفضَ أن يُدخل في دائرة المَثَل قولَه:

قد انقَضَت دولةُ الصيام وقد بشَّر سقمُ الهلالِ بالعيدِ
يتلُو الثريا كفاغرٍ شرهٍ يفتح فاه لأكل عنقودِ

وقَبلَ قولَه:

---

[1] ـ نفسه 71 ـ 72. مثل لذلك بقوله: "وأي تأول في مشابهة الخد للورد في الحمرة، وأنت تراها هاهنا كما تراها هناك؟ وكذلك تعلم الشجاعة في الأسد كما تعلمها في الرجل".

[2] ـ نفسه 73.

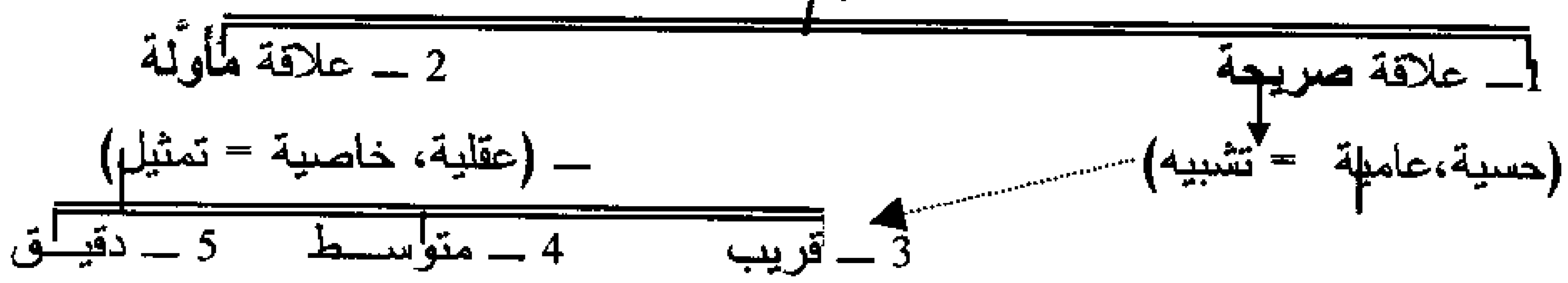
[3] ـ نفسه 75.

[4] ـ نفسه 75.

اصبرْ علـــــى مَضـــضِ الحسُـــو د فـــــإن صــــــبركَ قاتلُـــــــهُ
فالنـــارُ تأكـــــلُ بعضــــــهـــــا إن لــــم تجـــــدْ ما تأكلُـــــــهُ

"لأن تشبيهَ الحسود، إذا صُبِر عليه وسُكت عنه وتُرك غيظُه يتردد فيه، بالنار التي لا تُمدُّ بالحطب حتى يأكل بعضها بعضاً مما حاجته إلى التأول ظاهرة بينة"[1]. ثم يقول، في نفس المكان، معقبا على ما سبق: "فقد تبين بهذه الجملة وجه الفرق بين التشبيه والتمثيل". وهكذا نُلاحظُ أن علاقة المشابهة غير الاستعارية قد رُتبت، هي الأخرى، حسب التصريح والتأويل، ورتب مستوى التأويل، هو الآخرُ، في مدارج الوضوح والخفاء إلى ثلاثة مستويات:

علاقة مشابهة غير استعارية[2]



الاشتراك في الصفة [3]: "الخد وردٌ" (ما يراه الناظر من لون)

الاشتراك في مقتضى الصفة: "كلامه عسل"("ما يجده الذائق في نفسه من لذة").

في تفسير هذا الفرق والتدليل عليه تحدث الجرجاني عن البساطة والتركيب وقابلية القلب. كما خصص ضمن هذا القسم (الأول) مبحثا للفرق بين التشبيه "الصريح" والاستعارة، بناء على مبدأ نفسي هو **التوهم**. فحين يصل التشبيه إلى مستوى من الاختزال **بحذف** المؤشرات (حذف أداة التشبيه، حذف المشبه، حذف المرشحات..الخ) فإنه يؤدي إلى توهم انتساب المشبَّه إلى جنس المشبه به، فيكون استعارة. ففي بيان الفرق بين المثالين:

"عنت لنا ظبية"، (أي امرأة)،
وَ "زيد أسد"

---

[1] ـ أسرار البلاغة 78.
[2] ـ نفسه 75 .
[3] ـ نفسه 78.

باعتبارهما واقعين في التخوم؛ عند نهاية الاستعارة وبداية التشبيه الصريـــح، يقـــول: "الفرق بينّ، وهو أنك عزلت في القسم الأول الاسمَ الأصليّ عنه و اطرحته، وجعلته كـــأن ليس باسم له، وجعلت الثاني هو الواقعَ عليه، والمتناولَ له، فصار قصدك التشـــبيهَ أمـــراً مطويا في نفسك مكنونا في ضميرك، وصار، في ظاهر الحال، وصورة الكلام وقضيتـــه، كأنه الشيءُ الذي وُضعَ له الاسم في اللغة، وتُصُوِّرَ أن تَعَلّقَهُ الوهمُ كذلك. وليـــس كذلـــك القسمُ الثاني لأنك قد صرحت فيه بالمشبّه. وذكرُك له صريحاً يأبى أن تَتَوهّمَ كونَـــه مـــن جنس المشبه به"[1].

وقد أوحت عملية الإخفاء الاستعاري للجرجاني بصـــورة إخفـــاء الســـوقي فـــي زي الملوكي، فـــ "لو خلعت من الرجل أثواب السُوقةِ، ونفيت عنه كل شيء يختص بالســـوقة، وألبسته زي الملوك فأبديته للناس في صورة الملوك حتى يتوهموه مَلِكا، وحتى لا يصلـــوا إلى معرفة حاله إلا بإخبار أو اختبار واستدلال من غير الظاهر، كنتَ قـــد أعرتـــه هيئـــةَ المَلِكِ وزيه على الحقيقة، ولو أنك ألقيت عليه بعض ما يلبسُه الملك من غير أن تعريه من المعاني التي تدل على كونه سوقة لم تكن قد أعرته بالحقيقة هيئة الملك، لأن المقصود من هيئة الملك أن يحصل بها المهابة في النفس، وأن يتوهم العظمة. ولا يحصل ذلـــك مـــع وجود الأوصاف الدالة على أن الرجل سوقة"[2].

وعنصر السُوقيةِ في المثال السابق هو الإبقاءُ على ذكرِ "زيد" الذي ينغّصُ أســـديتَه؛ أي ملوكيته لأنه يربطهُ بالإنسان.

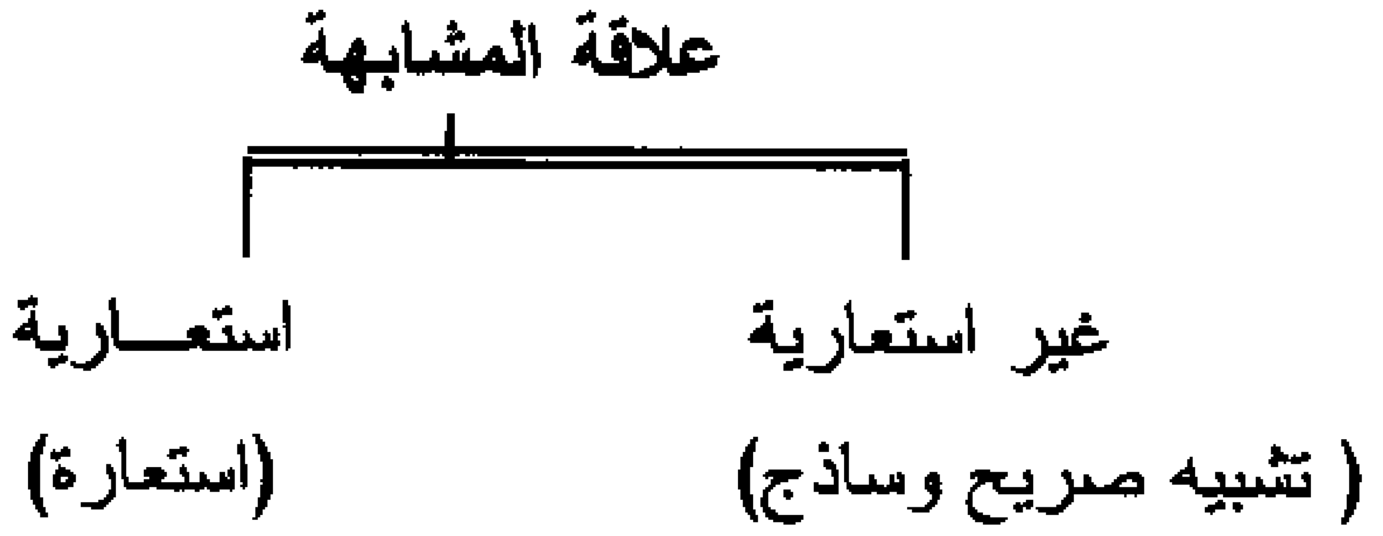
إن هذا المثال ليس مقصوداً لبِنيته وشكله وحسبُ حتى يقالَ إنه يمكن التمثيل بـــالعكس، بل إنه مقصودٌ بمضمونه أيضا. فالجرجاني، و هو يتحدث عن المَلِكِ كان يتحـــدث عـــن الاستعارة، نفسِها بما لها من خصوصية وقدرة على الإيهام والتأثير. هذا من جهة، و مـــن جهة أخرى، نجد الاستفادة توحي بحصول المنفعة من المستعار "فإن كان ثوبا لبسه كمـــا لبسه، وإن كان أداةً استعملها في الشيء تصلح له، حتى إن الرائي إذا رآه معه لم تنفصـــل حاله عنده من حال ما هو مِلكُ يدٍ ليس بعارية"[3]. وهذه منفعة لا تحصل من مجرد التشبيه.

[1] ـــ أسرار البلاغة 279 ـــ 280.

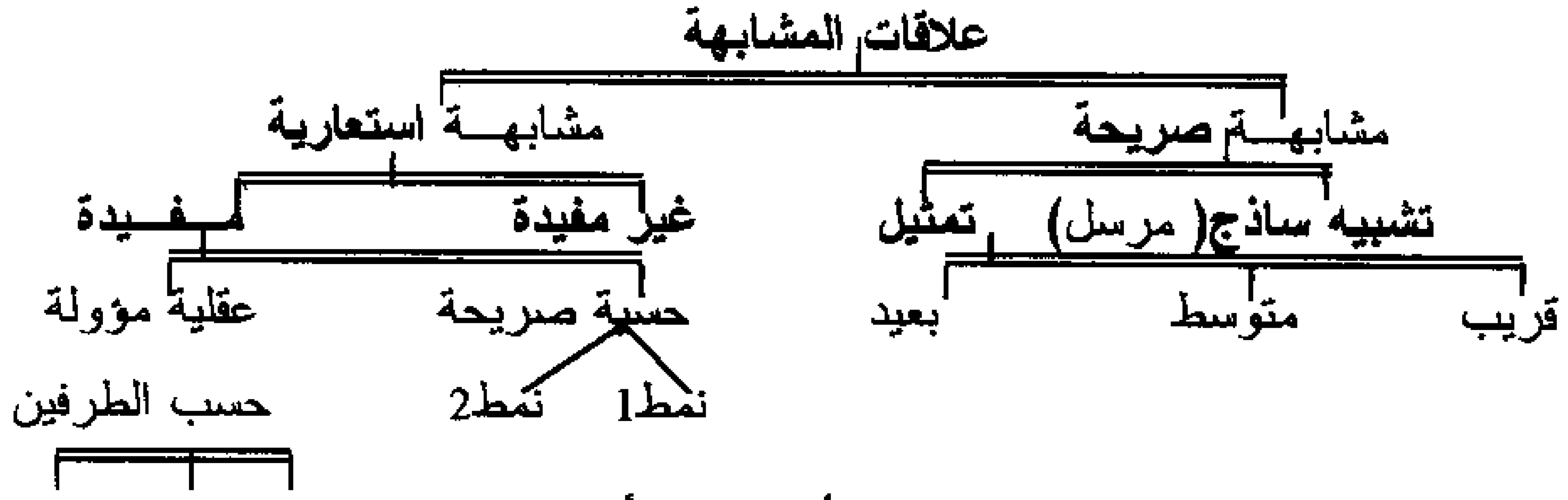
[2] ـــ نفسه 281.

[3] ـــ نفسه 282.

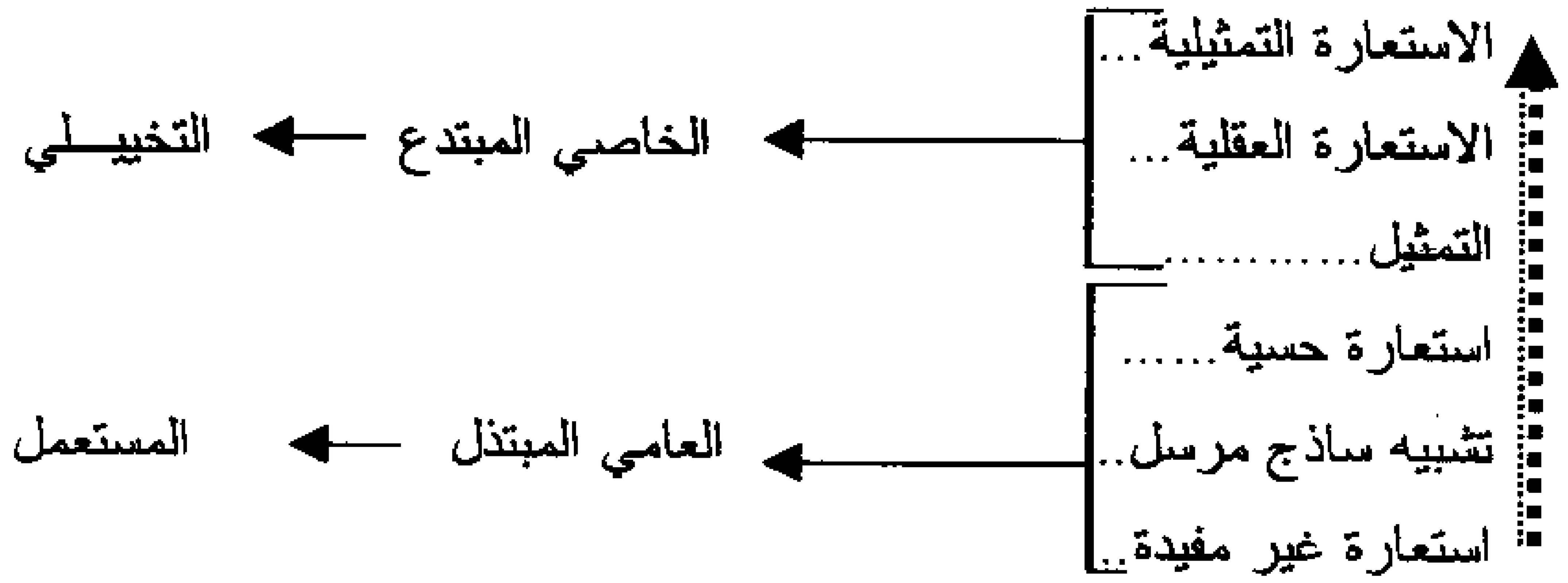
تُصورُ هذه التواردات المكانةَ النفسيةَ التي تحتلها الاستعارةُ عند الجرجاني بالمقارنة مع التشبيه الصريح الذي وصف أحياناً بالسذاجة[1]: الاستعارة ملوكية والتشبيه سوقي.



يمكن أن نستخلص من مجموع الخطاطات الصغرى الخطاطة الكبرى التالية .



ثم نرتب هذه العلاقات في سلم من الأدنى إلى الأعلى:



3ــ المدخل الثالث (القسم الثاني):

المجاز البديعي والمجاز غير البديعي

نعرض عمل الجرجاني في هذا القسم في مستويين:

---

[1] ــ أسرار البلاغة351.

3 ـ 1 ـ اضطراب التعريف وخلفياته الدينية

3 ـ 2 ـ النقل المفيد والنقل غير المفيد

3 ـ 1 ـ اضطراب التعريف وخلفياته

ذكر الجرجاني في مقدمة الأسرار أنه سيؤخر الحديث عن المجاز لتدبير (لم يعلن عنه)[1]. والذي ظهر لنا بعد تأمل ما كتبه عن المجاز، هو أن التدبير المقصود يتعلق بمناقشة المجاز في إطار الأسئلة الكلامية حول الظاهر والمؤول وما يتصل بذلك من أسئلة حول الأفعال والأسباب، حين تسند الأفعال إلى غير الحي القادر مثل: "أنبت الربيع".

لم يقدم الجرجاني تصورا منسجما للمجاز منذ البداية، لقد بدأ بنوعين: لغوي وعقلي، باعتبارهما طرفين يقتسمان المجاز، ثم أضاف في آخر الكتاب، بعيدا عن التقسيم الثنائي، قسما ثالثا سماه المجاز الحُكْمي. كما ميز بين المجاز في المفرد والمجاز في الجملة حينا وخلطهما حينا آخر. وهذه نصوص من تعريفاته:

1 ـ المجاز في المفرد

"اعلم أن كلِ واحد من وصفي المجاز والحقيقة إذا كان الموصوفُ به الفردَ غيرُ حدِّه إذ كان موصوفاً به الجملةُ"[2]. فالمفرد "كل كلمة أُريدَ بها غيرُ ما وقعتْ له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول... وإن شئت قلت: كل كلمة جُزتَ بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تَستأنف فيها وضعاً لملاحظة بين ما تُجُوِّزَ بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز"[3].

---

[1] ـ قال: "واعلم أن الذي يوجبه ظاهر الأمر، وما يسبق إليه الفكر: أن نبدأ بجملة من القول في الحقيقة والمجاز، ونتبع ذلك القول في التشبيه والتمثيل، ثم ننسق ذكر الاستعارة عليهما، ونأتي بها في أثرهما، وذلك أن المجاز أعم من الاستعارة. والواجب في قضايا المراتب أن نبدأ من العام قبل الخاص، والتشبيه كالأصل في الاستعارة، وهي شبيه بالفرع له، أو صورة مقتضبة من صوره. إلا أن ها هنا أمورا اقتضت أن تقع البداية بالاستعارة وبيان صدر منها، والتنبيه على طريق الانقسام فيها". (أسرار البلاغة 21-22).

[2] ـ الأسرار 303.

[3] ـ نفسه 304.

وهذا التعريف قد يطلق على المجاز بدون تحديد: "المجاز مَفْعَل، من جازَ الشيء يجوزُه إذا تعداه. وإذا عُدِلَ **باللفظ** عما يوجبه **أصلُ اللغة** وُصف بأنه مجاز على معنى أنهم جازوا به موضعَه الأصليّ، أو جاز هو مكانه الذي وُضع فيه أولاً"[1].

والمتتبع لدقائق كلامه سيلاحظ أن هذا التعريف الذي يتحدث عن "اللفظ" وعن "أصل اللغة" باعتبارهما مكونين عامين للمجاز يتجاهل حديثَه الطويلَ في التفريق بين المجاز اللغوي والمجاز العقلي.

2 ــ المجاز في الجملة

وردَ تعريف المجاز اللغوي أو المجاز في الجملة عَرَضاً في التفريق بين "الباطل" (مثل قول الدهري: "وما يهلكنا إلا الدهر")، وبين "المجاز":

"ولا يتلخص لك الفصل بين الباطل وبين المجاز حتى تعرف حدَّ المجاز، وحدُّه: أن كل **جملة** أخرجتَ الحكم المفادَ بها عن **موضوعه في العقل** لضرب من التَّأوُّل فهي مجاز"[2].

والملاحظ هنا أيضاً أن المؤلف لم يخصص هذا التعريف بالمجاز العقلي أو الجملي بل تركه عامّاً.

3ــ المجاز الحُكمي

عقد المؤلف في آخر الكتاب فصلا تحدث فيه عن الزيادة والحذف (في نظم الكلام) اللذين يترتب عنهما انزياح مجازي سماه المجاز الحُكْمي، كما سبق: "اعلم أن الكلمة كما توصف بالمجاز لنقلك لها عن مَعناها، كما مضى، فقد توصفُ به لنقلها عن حُكْمٍ كان لها إلى حُكْمٍ ليس هو بحقيقة فيها"[3].

والمثال البسيط لهذا نقلُ حكمِ كلمة "سكانَ" إعرابيا إلى كلمة "القرية" في قوله تعالى: "واسألِ القريةَ"، إذ المقصود: "اسألْ سكانَ القرية".

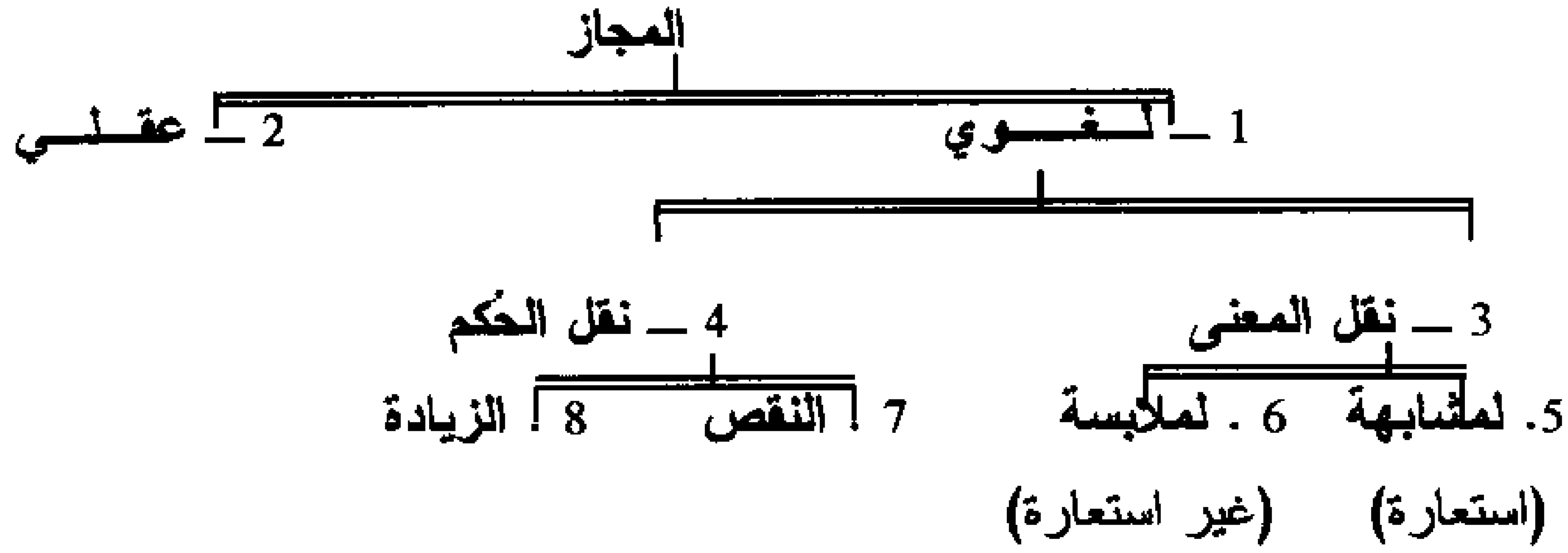
---

[1] ــ أسرار البلاغة 342.

[2] ــ نفسه 332.

[3] ــ نفسه 362.

ونظراً لأن النقل يتم في الكلمة، نلحق المجاز الحُكمي بالمجاز المفرد المدعو مجــــازاً لغويا أو مجازاً في الإثبات لإعطاء خطاطة عامة للمجاز في تصوره:



يصعبُ إدراكُ المغزى البلاغي لهذا التصنيف. ولذلك سيعتمد المؤلف تصنيفــاً آخــر، حين يتصدى لبيان الوظيفة البلاغية لأوجه المجاز متجاهلا هذا التصنيف.

و من الجلي أن الأسس التي اعتمدَها للتفريق بين المجاز اللغــوي (أو المجــاز فــي المفرد والمجاز في المثبت) والمجاز العقلي (المجاز في الجملة والمجاز في الإثبات) تبــدو غير مقنعة ولا منسجمة مع توجهه النظري العام الذي أطر به بحثَه واعتمده أساسا نظريــاً في الأسرار، وهو أن لا مزيةَ إلا في المركب.

ونحن نميلُ إلى أن أساس هذا التصنيف اعتقادي مرصود لبيان مرجــع الفعــل فيمــا ينسب إلى الطبيعة من أفعال (أي المجاز في الإثبات)، فالأمثلة التي قدمها للإثبــات هــي قول الشاعر:

وَشَيَّــبَ أيــامُ الفـــراقِ مفارقــــــي و أنشَرْنَ نفسي فـــوقَ حيثُ تكـــــونُ

وقوله:

أشابَ الصغيــرَ و أفنــى الكــبـــــــ ـــــير كَــرُّ الغــداةِ ومــرُّ العشـــــي

فقد علق على هذين المثالين بقوله: "المجاز واقع في إثبات الشيب فعلا للأيام، ولكَـــرّ الليالي. وهو الذي أزيل عن موضعه الذي ينبغي أن يكون فيه، لأن من حق هذا الإثبــات، أعني إثبات الشيب فعلا، أن لا يكون إلا مع أسماء الله ...وأما المثبت فلم يقع فيه مجــاز،

لأنه الشيب، وهو موجود كما ترى"[1].

وفي تعليقه على المثال النموذجي للمجاز في المثبت وهو قوله تعالى: "أو من كان ميتا فأحييناه..الخ" قال: "المعنى، والله أعلم، على أن جعل العلم والهدى والحكمة حياةً "للقلوب". فالمجاز في المثبت، وهو الحياة، فأما الإثبات فواقع على حقيقته لأنه ينصرف إلى أن الهدى والعلم والحكمة فضلٌ من الله وكائنٌ من عنده"[2].

وبتتبع بقية الأمثلة نلاحظ أنه يفكر في فاعل الفعل لا في التفاعل بين جميع أطراف الجملة. فقوله تعالى: "فأحيينا به الأرض بعد موتها" مجازٌ في المثبت أي بحلول الحياة محل "خضرة الأرض ونضرتها وبهجتها"، إذ "جعل ما ليس بحياة حياةً على التشبيه. فأما نفس الإثبات فمحض الحقيقة لأنه إثبات لِما ضَرَبَ الحياةَ مثلا لـه فعلاً لله تعالى، ولا حقيقة أحق من ذلك"[3]. وهكذا نلاحظ عدم التفاته إلى العلاقة التركيبية الدلالية بين الأرض والإحياء حيث يمكن القول في سياق تحليلات الجرجاني، في مواقع أخرى، بأن الأرض شُبهت بمن يموتُ ويحيا، فتكون الاستعارةُ ملحوظة أولا في المفارقة بين الأرض والإحياء وهي، فعلاً، المُعطى الأولُ الذي يتعاملُ معه المتلقي للنص مباشرة. بل إن الجرجاني لم يفكر في الفاعل، أي فاعل، وإلا كان نظرَ في موت الأرض في نفس المثال حيث الإضافة مثل الفاعلية كما ذكر في هذا المبحث نفسه[4].

وفي عنفوان هذا النقاش حول الفاعل الحقيقي والمجازي يُعرّف المجاز العقلي بالتعريف السابق: إخراج الحكم عن موضعه في العقل لضرب من التأول. ويفرق بالتأول بين المجاز والضلال (في قول غير المؤمن "وما يهلكنا إلا الدهر") والكذب. وهنا يستعمل المؤلف الرصيد الكلامي الأشعري في كشف العلاقة بين فعل الطبيعة الظاهر وفعل الله الذي يحكمها، حيث يستعمل مصطلح **"العادة"** لتفسير الأسباب أو ما هو كالأسباب. يقول معلقا على نسبة الفعل للربيع في قول الرسول: "إن مما ينبت الربيع ما يقتل..الخ"

"قد أثبت الإنباتَ للربيع، وذلك خارج عن موضعه من العقل، لأن إثبات الفعل لغير القادر لا يصح في قضايا العقول، إلا أن ذلك على سبيل التأوُل وعلى العرف الجاري بين

---

[1] ــ أسرار البلاغة 320.

[2] ــ نفسه 321. والآية هي 123/6.

[3] ــ نفسه 321 .

[4] ــ نفسه 328.

الناس أن يجعلوا الشيءَ إذا كان سببا أو كالسبب في وجود الفعل من فاعله كأنــه فــاعل. فلما أجرى الله سبحانه العادةَ وأنفذ القضية أن تورق الأشجارُ، وتظهرَ الأنــوارُ، وتلبسَ الأرضُ ثوبَ شبابها في زمان الربيع، صار يتوهم، في ظاهر الأمر، ومجرى العادة كــأنّ لوجود هذه الأشياء حاجةً إلى الربيع، فأسند الفعلَ إليه على هذا التأويل والتنزيل"[1].

يدخل هذا التفسير في مفهوم "الاقتران" بين الأفعال والإرادة، وهذا مجال تتقارب فيــه المذاهب الكلامية. ولإدراك الأبعاد المذهبية لهذه القضية، نحيلُ على الفصل الخامس مــن القسم الأول من كتاب بنية العقل العربي لمحمد عابد الجابري وهو يتعلق "بالمكان والزمان ومشكلة السببية"[2]. ومما جاء فيه:

"..أما حوادث الطبيعة فهي عندهم جميعاً، معتزلة وأشــاعرة، مــن فعــل الله، وهــم يفسرون بــ "الاقتران" ما يبدو وكأنه علاقة اتصال سببي بين الأشياء، كما يفسرون بـــ "العادة" ما نلاحظ في تلك العلاقة من اطراد. بل إن بعضهم طبق مفهوم الاقتران والعــادة على الأفعال البشرية نفسها فقال: "إن هذا الثوب الذي صبغناه أحمرَ بزعمنا ليــس نحــن الصابغين أصلا، بل الله أحدث ذلك اللون في الثوب عند مقارنته بالصبغ الأحمــر الــذي نزعم نحن أن ذلك الصبغ تعدى إلى الثوب. وليس الأمرُ ــ قالوا ــ كذلك، بل قد أجــرى الله العادة أنه لا يخلق بعد ذهاب ذلك السواد حمرة أو صفرة بل سواداً مثله.."[3]

لاحظ الجرجاني أن "هذا الضرب من المجاز كثير في القرآن"[4]. مثل قوله تعالى:

"توتي أُكلها كل حين بإذن ربها". (إبراهيم 25)

"وإذا تليت عليهم آياته زادتهم إيمانا". (الأنفال 2)

"فمنهم من يقول أيكم زادته إيمانا". (التوبة 124)

"وأخرجت الأرض أثقالها". (الأعراف 57)

"حتى إذا أقلت سحابا ثقالاً سقناه لبلد ميت". (الأعراف 57)

---

1 ــ أسرار البلاغة 333- 335.

2 ــ بنية العقل العربي 117.

3 ــ نفسه 203.

4 ــ أسرار البلاغة 335.

"فقد أُثبت الفعل في جميع ذلك لما لا يثبت له فعل إذا رجعنا إلى المعقول على معنى السبب، وإلا فمعلوم أن النخلة ليست تحدث الأكل، ولا الآيات توجد العلم في قلب السامع لها، ولا الأرض تخرج الكامن في بطنها من الأثقال، ولكن إذا حدثت فيها الحركة بقدرة الله ظهر ما كنز فيها، وأودع جوفَها[1]".

لقد كان الجرجاني مشغولاً بالخلاف المذهبي حول الأسباب والمسببات، هذا الخِلاف الذي ترجم في مستوى التأويل بالخلاف بين طائفتين متباعدتين تحدث عنهما مباشرة بعد الأمثلة السابقة: طائفة تلزم الظاهر وترفض المجاز، وطائفة تغلو في المجاز وتفرط[2].

وبعد مناقشة الطرفين رجح الموقف الوسط الذي يقبل التأويل في إطار المعرفة البلاغية مُسترشداً بالمعطيات السياقية التي تحكم النص.

الخطاطة العامة

لن يجد المتأمل لعمل الجرجاني من هذا المنظور الذي نظرنا منه إليه صعوبة في رد العمل التفصيلي الذي قدمه في المدخلين الأول والثاني إلى الخطاطة العامة التي جمع خطوطها العامة في المدخل الثالث. فقد لاحظنا في مستوى علاقات التشابه الاستعاري، وفي مستوى التشبيه التمثيلي غير الاستعاري، وفي مستوى النقل المجازي التشبيهي وغير التشبيهي أن هناك ، على الدوام ، قطبين: **قطب الصريح المباشر البسيط**، و **قطب المؤول البعيد المركب**، وبينهما منطقة ثالثة، أو مستوى ثالث من المؤول قريب من الصريح، ويكاد يلتبس به.

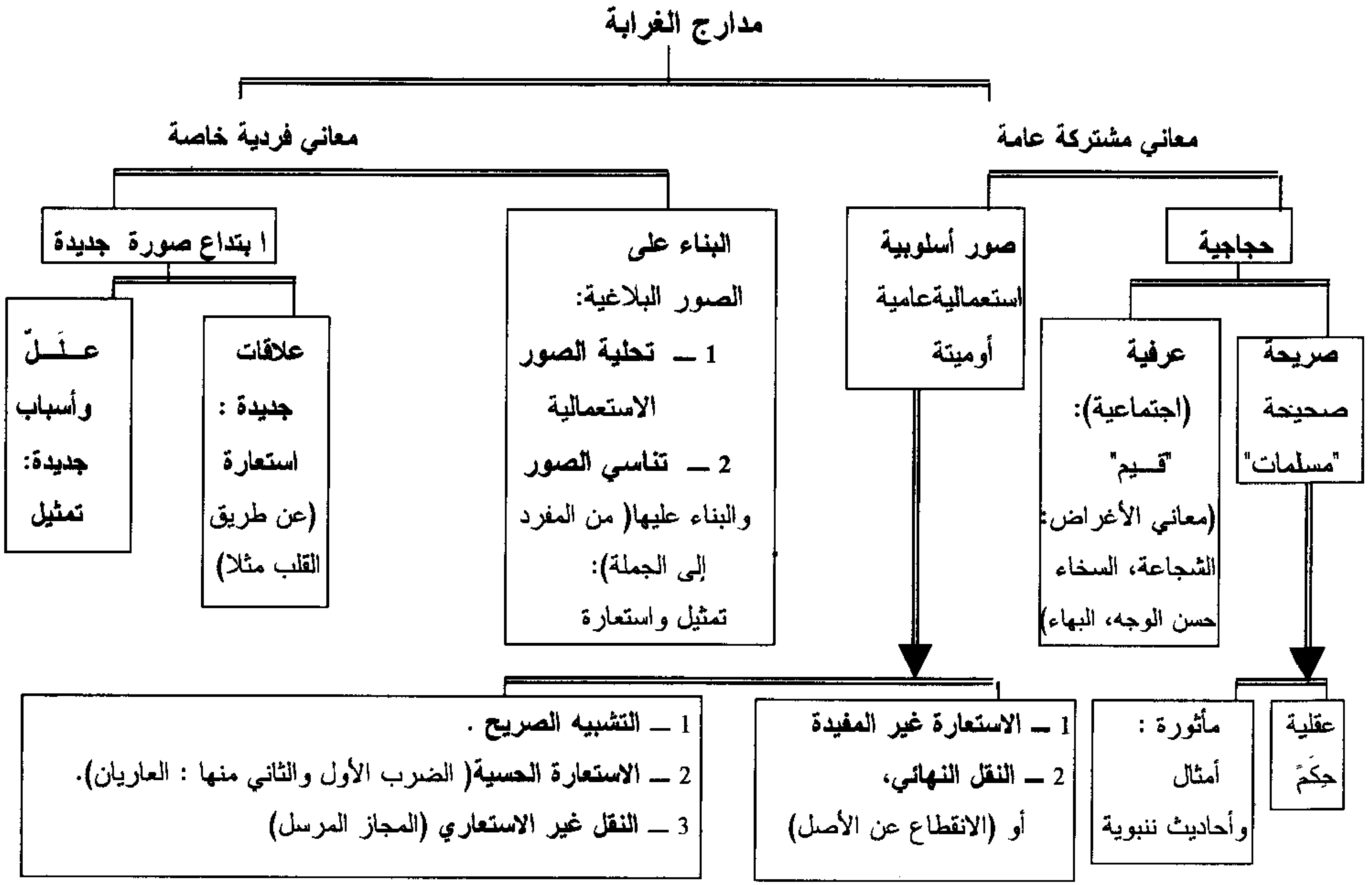
لهذا نرى أن الخطاطة المقدمة في القسم الثالث تستوعب تصور الجرجاني في الكتاب كله إذا ما صُرِف النظر عن بعض التحفظات العابرة التي أبداها في سياق الحرج، كإخراج الاستعارة من التخييل. وهي قضية توشك أن تكون مماحكة لفظية. ولذلك ندرج مواد الخطاطتين 1،2 في الخطاطة 3، على الشكل الآتي زاعمين استيعابهما لتصور الجرجاني في الأسرار .

---

[1] ــ أسرار البلاغة 335.

[2] ــ نفسه 339.

مكونات الخطاب الشعري:



مرجعية المداخل الثلاثة

يمكن القول بأن هذه المداخل التي اعتمدها الجرجاني لمعالجة هذه القضية مداخل ذات ألوان مختلفة، أو هي وإن كانت ذات لون واحد: نظرية المحاكاة في ثوبها العربي، فكل منها مُشرب بلون خاص يميزه[1].

فمن البديهي أن قضية الأخذ التي لم تكن معلنة في برنامج الكتاب قضيةٌ نقدية، مهيمنة على النقد الأدبي القديم. كانت معياراً للأصالة وموضوعاً للتباين في الرأي؛ وكثيرا ما كانت أيضا مطية للحيف في حق الشعراء الكبار مثل أبي تمام والمتنبي. وقد وجد الجرجاني نفسه بعد بناء نظريته في المعاني الشعرية مهيأ للحسم في هذه القضية، بتمييزه بين المعاني المشتركة (أي المتداولة) والمعاني الخاصة أي الشعرية، أي أنه دخل في السؤال الجوهري سؤال الأدبية.

لذلك فإن هذا القسم من الكتاب الذي قل ما يعار اهتماما يكتسي قيمة كبيرة، لكونه يُفعّل البلاغةَ: "يحوّلها من بناء في اللغة (الوظيفة الشعرية) إلى إشكال في النظرية الأدبية مستحضراً البعد الخطابي بمكوناته الحجاجية المختلفة.

أما القسم الأول فيكتسي لونا لسانيا ومنطقيا صرفاً: ما هي طبيعة الأطراف الداخلة في علاقة دلالية؟ ما هي العلاقة المترتبة عن هذه الأطراف: حسية أم عقلية؟ وهو يتضمن

---

[1] ــ نرجح، والله أعلم، أن هذا الجهد الذي بذله الجرجاني في عدة جهات، منها:

1 ــ إبراز الفرق بين المعاني الصريحة عقليا أو اعتقاديا والمعاني التخييلية المؤولة،

2 ــ بيان الفرق بين الحسي القريب والمؤول البعيد.

3 ــ إبعاد صور النقل غير التشبيهية عن مجال البديع .

4 ــ تناسي الكناية أو عدم الإحساس بانتسابها إلى الموضوع الشاغل.

5 ــ جعل الاستعارةِ العقليةِ المؤولةِ المبالِغة والتمثيلِ المؤولِ و التخييلِ الذي يبتدعُ العللَ ويَقلبُ الأسبابَ في قمة الهرم الشعري.

نرجح أن هذا الجهد كان يضع نصب عينيه نظرية المحاكاة الأرسطية في قراءتها العربية، كما تقدم. وذلك باعتبارها تصويرا وابتداعا لعلاقات عجيبة مؤثرة. وهذا ينقلنا إلى المستوى الثاني أو الوجه الثاني للعملة وهو العجيب الذي جعله الجرجاني أهم وظيفة للبلاغة، في الأسرار.

موقفاً فلسفيا مسبقاً، ومراهنةً قد تكون عائقاً وتكمن في تقديم العقل على الحس.

وهذا القسم من الكتاب هو الذي احتفظ به البلاغيون بعد الجرجاني وأضافوا إليه التمفصلات والتفريعات بعد أن جرّدوه من الإشكالية التي أقضت مضجع الجرجاني وهي صراع الصدق والكذب أو لذة المعرفة ولطف المفارقة: أي أنهم جردوه من بعده النقدي، فحديث الصدق والكذب، حديث نقدي قديم خاض فيه الشعراء والنقاد، منذ المراحل الأولى للتدخل في الصناعة.

غير أن الذي عقّد القضية في الأسرار هو إدخال الاعتبار الأخلاقي الديني.

أما المدخل الثاني الذي عالج فيه المؤلف قضية المجاز فقد غلبت عليه الصبغة الدينية من حيث الدخول في مناقشة قضايا الإثبات والمصدر الأول أو الحقيقي للفعل. وقد فقدت فيه البلاغة بعدها النقدي الأدبي.

إذن فالمدخل الأول **مدخل لغوي منطقي**، والمدخل الثاني **مدخل نقدي منطقي**، والثالث **مدخل ديني منطقي**. أي محاولة قراءة اللغوي والنقدي والديني قراءة منطقية.

2 ــ المناسبة التداولية

(دلائل الإعجاز)

تمهيد: عملية الانتقال من الأسرار إلى الدلائل

ولاشك أن المنحى الذي سلكه الجرجاني في الأسرار إن كان قد استجاب للتصور الأشعري في كون الكلام حديثاً نفسيا وأبعد التصور المعتزلي، بنزع المزية من الأصوات، فإنه لم يقدم تفسيراً تطبيقياً لمجمل الإعجاز في القرآن الكريم، بل ربما أثار

أسئلة محرجة، حين طرح قضية الصدق والكذب طرحا أخلاقيا، وأخرج الاستعارة من التخييل، بل طرح إشكالا منهاجيا استدركه الجرجاني في الدلائل حين سحب الاستعارة من الإعجاز لأنها قليلة في الخطاب. ولذلك كان لا بد من البحث عن بلاغة على أسس تستجيب لطبيعة الأسئلة الإعجازية.

ومع ذلك فإن عملية الانتقال من أسرار البلاغة إلى دلائل الإعجاز لا تعني تغيير الموضوع أو قلب الإشكالية رأساً على عقب. ولذلك لم تستتبع التخلي عن مادة الأسرار بل اكتفت بتعديلها و تكميلها (بإضافة الكناية)، وربطها بمقتضيات النظم النحوي، وجعلها تابعة له، فلم تعد القمةُ موجودة في اتجاه تنامي **الغرابة** بل في اتجاه **مناسبة** الكلام للمقاصد.

حين نقول إن القضية واحدة في الكتابين نعتمد في ذلك على أن الجرجاني بحث في الأسرار عن **معايير** بلاغة **الشعر** دون أن يُلح على الغرض الإعجازي، أما في الدلائل فبحث عن معايير بلاغة الشعر باعتباره معجزةَ العرب في البلاغة، لينتهي من تحصيل هذه المعايير إلى تفوق القرآن الكريم. وقد ألح على هذه القضية في مقدمة الدلائل بما لا نرى حاجة للأخذ بيد القارئ فيه.

فالموضوع واحد وإن اختلفت الأهداف البعيدة في الوضوح والظهور. والمنطلق واحد وهو اعتبار البلاغة في المعنى وإن اختلف المقصود بالمعنى؛ هل هو المعنى الغريب المُعجب كما في الأسرار أم المعنى المناسب للمقاصد في الدلائل.

يكمن الاختلافُ في المدخل والمادة؛ فمدخل الأسرار ونواته أو مُهيمنتُه هي، فيما نرى، التخييلُ الذي يجد مرجعية مُسعفة في نظرية المحاكاة، ومجالا للتطبيق في الشعر العباسي، وإشكاليةً للمحاورة عند المؤولين. ومدخلُ الدلائل ونواته ومهيمنته النحوُ والإعرابُ بمفهومهما الواسع الذي ينال علاقة المعاني بالمقاصد.

لم يسمح التصور الانزياحي في الأسرار بدخول عناصر النظم أو حتى الإرهاص بها. ولذلك كان العنصر الوحيد المشاكس للغرابة الشعرية يستمد أسئلته من مفاهيم خطابية تجد مشروعيتها في طبيعة الشعر القديم، ومن الحوافز الأخلاقية المترتبة عن استحضار النص المقدس (الصدق والكذب).

أما التصور التداولي المقصدي في الدلائل فقد حاول استيعابَ المادة الانزياحية

وتهذيبَها بجعلها مشروطة بالنظم، وتابعة له برغم الاضطراب الواقع في ذلك. سنحاول تقديم خطاطة كبرى تشمل التصور الذي انتهى إليه الجرجاني في الدلائل وتسمح بالمقارنة. بعد أن نعرض خطة الكتاب واستراتيجيته.

بنية كتاب الدلائل: الخطاطة العامة

بدأ الجرجاني عمله في الدلائل (بعد المقدمات[1]) بخلاصة مركزة أعطى فيها خطاطة للتحويلات الدلالية البلاغية **التي تلتبس أحياناً باللفظ** فأرجعها إلى الكناية والمجاز:

"اعلم أن لهذا الضرب اتساعا وتفننا لا إلى غاية، إلا أنه على اتساعه يدور في الأمر الأعم على شيئين: الكناية والمجاز"[2].

هذا التحديد شبيه، كما ترى، من حيث الشكل، بتحديده لصور المعنى التي تجمع شتات المعاني المختلفة في مقدمة كتاب الأسرار. أما من حيث المضمون فهناك اختلاف كبير. لقد تخلي هنا عن التشبيه والتمثيل غير المجازي، وأحلّ الكناية محله، فهي الآن طرف جديد يقتسم المجال مع المجاز الذي حصره المؤلف في الاستعارة: "وأما المجاز فقد عول الناس في حده على حديث النقل، وأن كل لفظ نقل عن موضوعه فهو مجاز. والكلام في ذلك يطول وقد ذكرت ما هو الصحيح من ذلك في موضوع آخر، وأنا أقتصر هاهنا على ذكر ما هو أشهر منه وأظهر، والاسم والشهرة فيه لشيئين **الاستعارة و التمثيل**، وإنما يكون التمثيل مجازاً إذا جاء على حد الاستعارة"[3]. إن حصر المجاز في الاستعارة يعني أيضاً السكوت عن المجاز غير التشبيهي (المرسل).

المعنى

كناية — **مجاز** (= "استعارة")

بعد تعريف موجز ببنية الكناية والاستعارة ووظيفتهما يوقف الجرجاني الحديث عن بناء المعنى ليُدخل العنصر الجديد الذي اقتضى تأليف كتاب الدلائل، العنصر الذي لم يُتطرق إليه في كتاب الأسرار: النظم. ويصرح بِأن غرابة المعنى ليست المعيارَ الوحيدَ

---

[1] ــ دارت مقدماته حول مشروعية الاشتغال بالنحو والشعر.

[2] ــ دلائل الإعجاز 52.

[3] ــ نفسه 53.

للبلاغة. ومن الطريف أن الجرجاني استعمل عبارةَ **الأسرار** و **الدقائق** في وصف المعطى الجديد:

"اعلم أن هاهنا **أسراراً** ودقائق لا يمكن بيانها إلا بعد أن نُعدَّ جملةً من القول في النظم وتفسيرِه والمرادِ منه، وأيِّ شيءٍ هوَ؟ وما محصولهُ ومحصولُ الفضيلة فيه؟ فينبغي لنا أن نأخذ في ذكره، وبيان أمره، وبيانِ المزية التي تدعى له من أين تأتيه.. وقد علمتَ إطباق العلماء على تعظيم شأن النظم وتفخيم قدره... وإجماعَهم أن لا فضل مع عدمه، ولا قَدْرَ لكلام إذا هو لم يستقم له، ولو بلغَ في **غرابة** معناه ما بلغ"[1].

إن هذا النص أساسي في فهم الأسئلة التي يحملها مخاضُ الانتقال من "غرابة" "الأسرار" إلى المناسبة النظمية في الدلائل.

و"ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضعَ الذي يقتضيه علم النحو"[2]، فينظر في الخبر والشرط والجزاء والحال..الخ "وينظر في الحروف التي تشترك في معنى ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية في ذلك المعنى"[3]. فيوضع كلٌّ في موضعه المناسب لغرض المتحدث، وذلك ضمن الإجراءات الأساسية التالية: التقديم والتأخير والتعريف و التنكير والحذف والإضمار والإعادة والتكرار..الخ[4].

ففي هذا السياق العام يبدو النظم عنصراً مساعداً يضاف إلى التحويلات الدلالية المذكورة: الكناية والمجاز. غير أن الجرجاني ينص عَرَضاً على إمكانية وجود المزية البلاغية في النظمِ وحده.

"وإذ قد عرفت ذلك (وجوه النظم) فاعمد إلى ما تواصفوه بالحسن، وتشاهدوا له بالفضل ثم جعلوه كذلك **من أجل النظم خصوصاً دون غيره**، مما يستحسن له الشعر أو غير الشعر، من معنى لطيف، أو حكمة أو أدب أو استعارة أو تجنيس، أو غير ذلك مما لا يدخل في النظم وتأمّله، فإذا رأيتَك قد ارتحت واهتززت واستحسنت فانظر إلى حركات الأريحية

---

[1] ـــ دلائل الإعجاز 63.

[2] ـــ نفسه 64.

[3] ـــ نفسه.

[4] ـــ نفسه 68.

مما كانت، وعند ماذا ظهرت؟[1]".

والجواب عندهُ أنها راجعة إلى الإجراءات النظمية المذكـــورة. وقــد تحولــت هــذه الملاحظة العارضة، بعد ذلك، إلى أساس للتصنيف، فكان ثنائيا مرة وثلاثيا مرة أخرى.

1- التقسيم الثنائي

"اعلم أن الكلام الفصيح ينقسم قسمين: قسم تعزى المزية والحسنُ فيه إلى **اللفظ** وقســم يُعزى ذلك فيه إلى النظم:

[أ] ــ "فالقسم الأول الكناية والاستعارة والتمثيل الكائن على حد الاستعارة، وكــل مــا كان فيه على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر.."[2].

[ب] ــ و"القسم الثاني" هو الذي تعزى فيه المزية إلى النظم"[3].

ولتوضيح معاني النحو يقوم بإعراب الفاتحة وبيان العلاقات النحوية بين ألفاظها.

2 ــ التقسيم الثلاثي

قال ملخصا حديثه عن النظم وتداخله بأوجه الحسن الأخــرى تداخــلا دقيقــاً يــؤدي الخوض فيه إلى الغلط:

"وجملة الأمر أن هاهنا كلاماً حُسْنُهُ للفظ دون النظم، وآخرَ حسنهُ للنظم دون اللفــظ، وثالثاً قرَىَ الحسنَ من الجهتين، ووجبت له المزيةُ بكلا الأمرين. والإشكال في هذا الثالث. وهو الذي لا تزال ترى الغلط قد عارضك فيه. وتراك قد حِفت فيه على النظــم فتركتــه، وطمحت ببصرك إلى اللفظ، وقدرت في حسنٍ كان بهِ وباللفظِ أنه للفظ خاصة، وهذا هــو الذي أردتُ حين قلتُ لك: **إن في الاستعارة مالا يمكنُ بيانُه إلا من بعــدِ العلــم بــالنظمِ والوقوفِ على حقيقتهِ**"[4].

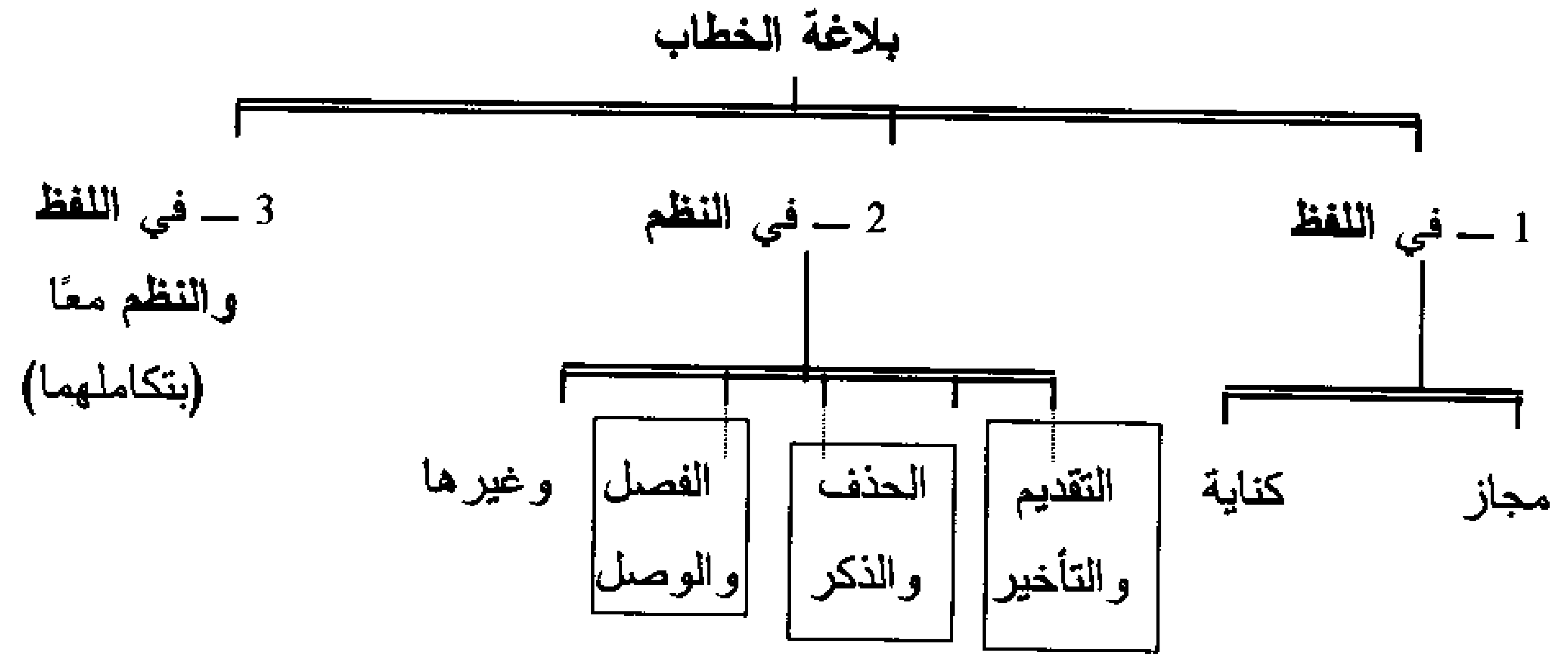
---

[1] ــ دلائل الإعجاز 67.

[2] ــ نفسه 329.

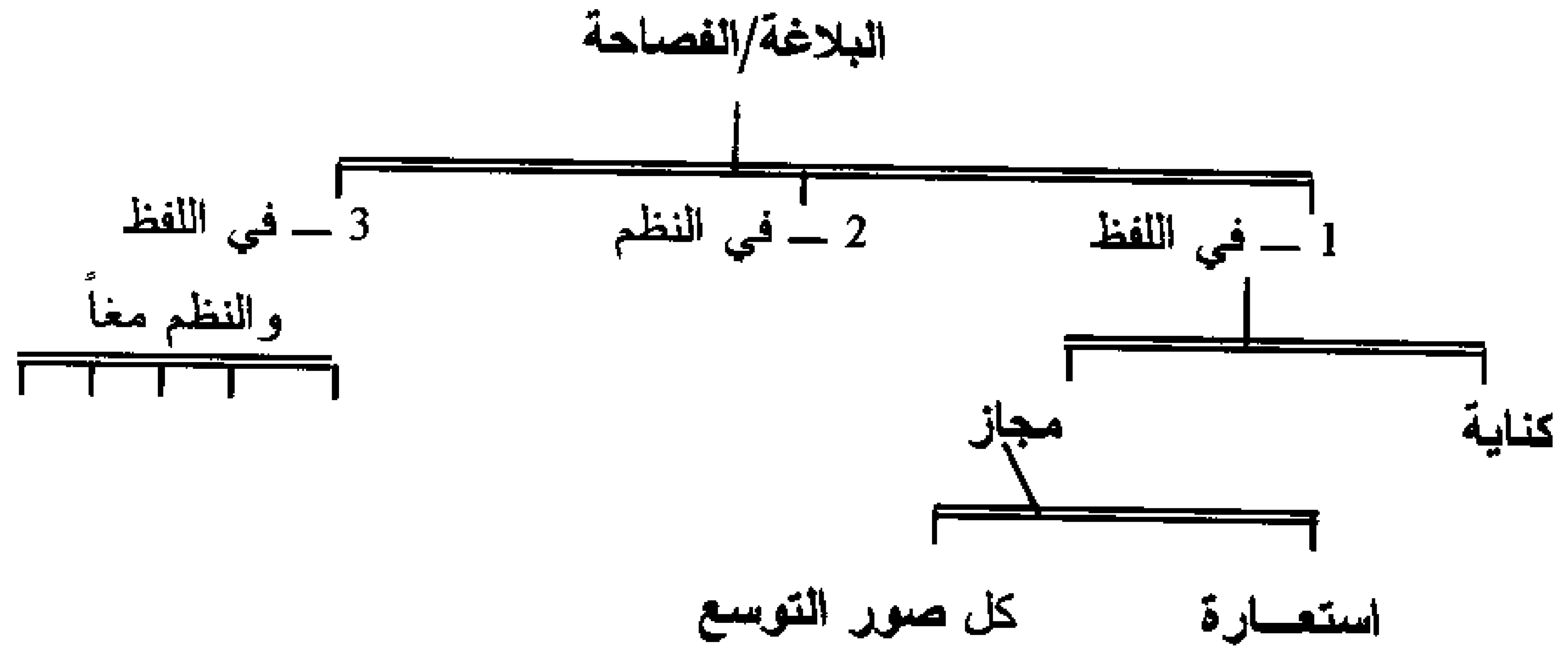
[3] ــ نفسه.

[4] ــ نفسه 78 ــ79.



إن العنصر الجديد المتولد هنا هو العنصر الذي يقع فيه التفاعل بين التغيير الدلالي (اللفظي) والتغيير التركيبي (النظمي)، والجرجاني يضع أصبعه هنا على قضية جوهرية في الشعر، قضية التفاعل بين المكونات. والتفاعل هو مزية شعر الفحول من الشعراء، في حين يركز المتوسطون والأقل كفاءة على عنصر واحد عن طريق التراكم.

هذه هي الخطة الصريحة لكتاب دلائل الإعجاز؛ فهو يعيدُ مقولة كتاب الأسرار التي قوامها ورأس هرمها الاستعارة والتمثيل الاستعاري، ثم يضيف إليها الكناية، قبل أن يوسع ليستوعب كل صور **المجاز والاتساع والعدول** باللفظ عن الظاهر كما سلف. يستعيد هذه الخطاطة تحت مصطلح اللفظ باعتباره جنساً أعلى في مقابلة النظم. ومن هنا يمكن القول بأن خطاطة الدلائل أكثر بساطة ووضوحاً.



استكمال الخطاطة

1 ـ تعديل

إن استعمال اللفظ كجنس أعلى للصور البلاغية القائمة على المجاز والاتساع والعدول يدخل ضمن الحوار العام الذي بسطناه في الفصل الأول. وقبل الرجوع إلى بعض الخلاصات فيما يتعلق بتقطيع المعنى وتأويل اللفظ نقف عند الاستدراكات والتعديلات التي أنجزها الجرجاني في الفصول اللاحقة من الكتاب لاستكمال خطاطة **اللفظ**.

بعد الانتهاء من الحديث التقني الطويل الذي فصل فيه الجرجاني صور النظم[1]. عاد إلى إشكالية اللفظ والنظم من وجوه أخرى. قال:

"اعلم أن طريق المجاز والاتساع، في الذي ذكرناه قبلُ، أنك ذكرت الكلمة وأنت لا تريد معناها، ولكن تريد معنى ما هو **ردف** له أو **شبيه** فتجوزت بذلك في ذات **الكلمة** وفي **اللفظ** نفسه. وإذا عرفت ذلك فاعلم أن في الكلام مجازاً على غير هذا السبيل وهو أن يكون التجوز في **حكم** يجري على الكلمة فقط، وتكون الكلمة متروكة على ظاهرها، ويكون معناها مقصوداً في نفسه ومراداً من غير تورية ولا تعريض"[2].

يعود بنا هذا الكلام إلى حديث المجاز في الإثبات والمجاز في المثبت الذي تقدم في الأسرار، والذي فرق فيه بين المجاز اللغوي (=اللفظ هنا)، والمجاز العقلي (= الحُكمي هنا) وذلك دون إشارة منه إلى أنه استعمل مصطلح حُكمي في الأسرار في معنى ثالث زائد على اللغوي والعقلي: نقل الحكم الإعرابي.

وقد أورد هنا في الدلائل بعض أمثلة الأسرار مثل: "نهارُكَ صائمٌ، وليلُك قائمٌ، ونام ليلي، وتجلي همي، وقوله تعالى: "فما ربحت تجارتهم". وقول الفرزدق:

سقاها خروق في المسامع لم تكن   علاطا ولا مخبوطة في الملاغم[3]

---

[1] ـ دلائل الإعجاز 83-192.

[2] ـ نفسه 227.

[3] ـ نفسه . (والآية هي: 15/2).

"فلم يرد بصائم غير الصوم، ولا بقائم غير القيام ولا بِرَبحَت غير الربح، ولا بسقت غير السقي.."[1]

وهذا يقتضي إدخال بعض التعديل على الخطاطة السابقة ولكنه مجرد تعديل تفصيلي، لا يمس الجوهر.

2ـ توسيع : مادة الشعر وصورته

بعد نقاش طويل يعودُ الجرجاني لتمحيص مكونات الخطاب (الشعر خاصة) مُستحضراً النقاش الذي دار بين الشعراء واللغويين حول اللفظ بمعناه العام والمعنى ببعديه المنطقي والأخلاقي (ويكادُ الأخلاقي يستبد بالمنطقي في الثقافة الإسلامية). يدرج الجرجاني هنا فقرات تبدو مفارقة، في وصفها اللفظ والمعنى، لكثير مما كتبه في الأسرار والدلائل معاً. غير أن وضعها في الإطار العام وتحديد المقصود باللفظ أو المعنى يعيد الأمور إلى نصابها. من ذلك قوله:

"واعلم أن الداء الدوى، والذي أعيا أمرهُ في هذا الباب غلطُ من قدمَ الشعرَ بمعناه وأقل الاحتفال باللفظ، وجعل لا يعطيه من المزية، إن هو أعطى، إلا ما فضل عن المعنى .. لا يقدم شعراً حتى يكون أودعَ حكمة وأدباً واشتملَ على تشبيه غريب ومعنى نادر. فإن مال إلى اللفظِ شيئاً ورأى أن ينحله بعض الفضيلة لم يعرف غير الاستعارة"[2].

إذا كان إرجاع المعنى هنا إلى الحكمة والأدب لا يطرحُ مشكلا، حتى وإن خالف مفهوم المعنى كلّ ما ورد في الأسرار وكثيراً من فصول الدلائل، فإن جعل التشبيه والمعنى الغريب في خانة المعنى، وجعل الاستعارة في خانة اللفظ أمرٌ مشكل حقّاً خاصة حين نتذكر أن الاستعارة من أهم آليات غرابة المعنى عنده.

غير أننا مع التقدم في قراءة كلامه نطمئن إلى إن طرفي القسمة هنا هما المادة والصورة؛ اللفظ بمعنى الصورة حسب ما يفهم من كلام القدماء الذين عاد الجرجاني للتلاؤم مع مفاهيمهم من خلال مفهوم **صورة المعنى**، والمادة في بعدها المضموني والمنطقي. فهناك من القدماء من نظر إلى الشعر من جهة مادته: فقدمَ المعنى، وهناك من

---

[1] ـ دلائل الإعجاز 228.

[2] ـ نفسه 194.

نظر إليه من جهة صورته فقدم اللفظ. ينعت الجرجاني الاتجاه الأول بالعامية وينسبُ الاتجاه الثاني إلى التحقيق والتحصيل. يقول في عبارة أكثر انسجاما ووضوحا:

"واعلم أنّا، وإن كنا إذا اتبعنا **العرف والعادة** وما **يهجس في الضمير** وما عليه **العامة**، أرانا ذلك أن الصوابَ معهم، وأن التعويل ينبغي أن يكون على المعنى، وأنه الذي لا يسوغ القول بخلافه، فإن الأمر بالضد إذا جئنا إلى **الحقائق** وإلى ما عليه **المحصلون**، لأنا لا نرى مُتقدّما في **علم البلاغة** مبرّزاً في شأوها إلا وهو ينكر هذا الرأي ويَعيبه و يزري على القائل به ويغض منه"[1]. ثم يورد صورة من التعارض بين موقفي الممارسين للشعر والمتعاطين للعلم به، كرفض البحتري أن تكون لثعلب وأمثاله كلمة في المفاضلة بين الشعر والشعراء. بل أورد رأي الجاحظ الذي أنكر فيه استجادة أبي عمرو الشيباني لبيتين من الشعر في الخبر المشهور[2].

وكان الغرض هنا هو التمييز بين المكون النوعي والمكون غير النوعي في الشعر، المكون الذي يميز الشعر والمكون الذي يشترك فيه مع أنواع أخرى من الخطاب:

"واعلم أنهم لم يعيبوا تقديم الكلام بمعناه من حيث جهلوا أن المعنى إذا كان أدبا وحكمة وكان غريبا نادرا فهو أشرف مما ليس كذلك بل عابوه من حيث كان من حكم من قضى في جنس من الأجناس بفضل أو نقص أن لا يَعتبر في قضيته تلك إلا الأوصاف التي تخص ذلك الجنس وترجع إلى حقيقته وأن لا ينظر فيها إلى جنس آخر وإن كان من الأول بسبيل أو متصلا به اتصال ما لا ينفك منه"[3].

ومن المعروف هذا مبدأ معرفي كبير كثيراً ما لا يؤدي الحسم فيه إلى خلط، وهذا الخلط هو الذي جعل النزاعات العقائدية والأيديولوجية تسعى في لحظات الصعود إلى احتلال أرض الأدب قبل أن تقوم الحركات المضادة من داخل الأدب بالرد. و لذلك يبدو موقف الشعراء الذي عاد الجرجاني لتبنيه موقفاً شكلانياً قديماً يدافع عن خصوصية الأدب. ويلتقي هذا المنحى في الدلائل بالمنحى الذي سار عليه الجرجاني في تمجيد إنجازات الشعراء العباسيين في مجال التخييل في كتاب الأسرار، كما سلف. غير أن

---

1 ـــ دلائل الإعجاز 195. يذكر هذا النقاش بالمفاضلة بين الصدق والكذب في الأسرار.

2 ـــ نفسه 197.

3 ـــ نفسه 196.

الجرجاني قد خرج هنا من الغموض والاضطراب النظري الذي وقع فيه حديثُه عن الصدق والكذب ضمن حديث التخييل في الأسرار.

لم يعد المرجع هنا هو الصدق والكذب بل التفاعل بين المادة والصورة. وبذلك يتسع المجال المعرفي وتُستحضر الصنائع التي تقوم على مادة وصورة:

"ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه"[1].

ولذلك فتقديم خاتم لجودة فضته ليس تفضيلا له من حيث هو خاتم، وكذلك الشأن في الكلام. ويتفق هذا التحليل مع موقف ذوي الاختصاص من القدماء:

فـَ "لست تنظر في كتاب صُنفَ في شأن البلاغة وكلام جاء عن القدماء إلا وجدته يدل على فساد هذا المذهب، ورأيتهم يتشددون في إنكاره وعيبه والعيب به"[2].

وهكذا يصالح الجرجاني الجاحظَ بعد أن نابذه في أول الكتاب حول مفهوم الفصاحة والإعجاز. ويورد رأيه في "جعل العلم بالمعاني مشتركاً...بين الخاصة والعامة"[3].

كما يورد القول المشهور للجاحظ في سياق رده على من يختار الشعر بمعناه فحسب: "وذهب الشيخُ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء، وجودة السبك، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير. فقد تراه كيف أسقط أمر المعاني وأبى أن يَجب لها فضل.. فأعلمَكَ أن فضلَ الشعر بلفظه لا بمعناه، وأنه إذا عَدِمَ الحسنَ في لفظه ونظمه لم يستحقّ هذا الاسم بالحقيقة"[4].

---

[1] ـ دلائل الإعجاز 196- 197.

[2] ـ نفسه 197.

[3] ـ نفسه 197.

[4] ـ نفسه 198.

بدل أن يتأوَّلَ للمعنى موقعاً في المزية البلاغية، كما فعل في الأسرار، أو يقدمــه لأن العقل ناصره كما قال، فقد نبه إلى أن جعْل المزية في المعنى باعتباره مادة يهدد الإعجــاز نفسه. لقد صوب الجرجاني رأي البلاغيين القدماء في إنكارهم مذهب المعنى "لأن الخطــأ فيه عظيم يفضي بصاحبه إلى أن ينكر الإعجاز ويبطل التحدي من حيث لا يشـــعر"[1]. إذ كيف يكون التحدي بالمشترك المشاع!

إن من لا يعرف نسبة الكتابين: الأسرار والدلائل، إلى مؤلف واحد بعينه، وهو يقــارن بين الدفاع عن المعنى العقلي والأخلاقي "الصحيح" ضمن إشكالية الصدق والكــذب (فــي الأسرار)، وإخراج هذا المعنى كليا من دائرة المزية والخصوصية الممــيز للكــلام (فــي الدلائل)، سيتبادر إلى ذهنه أن مؤلف الدلائل يرد على كتاب الأسرار بقوة وعنف. غــير أنه إذا ما اعتبر ذلك الموقف الأول مجرد أزمة عابرة فإنه سيجد في خطاطـــة الأســرار مفهوم العموم والخصوص أو العاميَ و الخاصيَ نفسَه الذي يوجِّه حديثــه عــن المــادة والصورة في الدلائل.

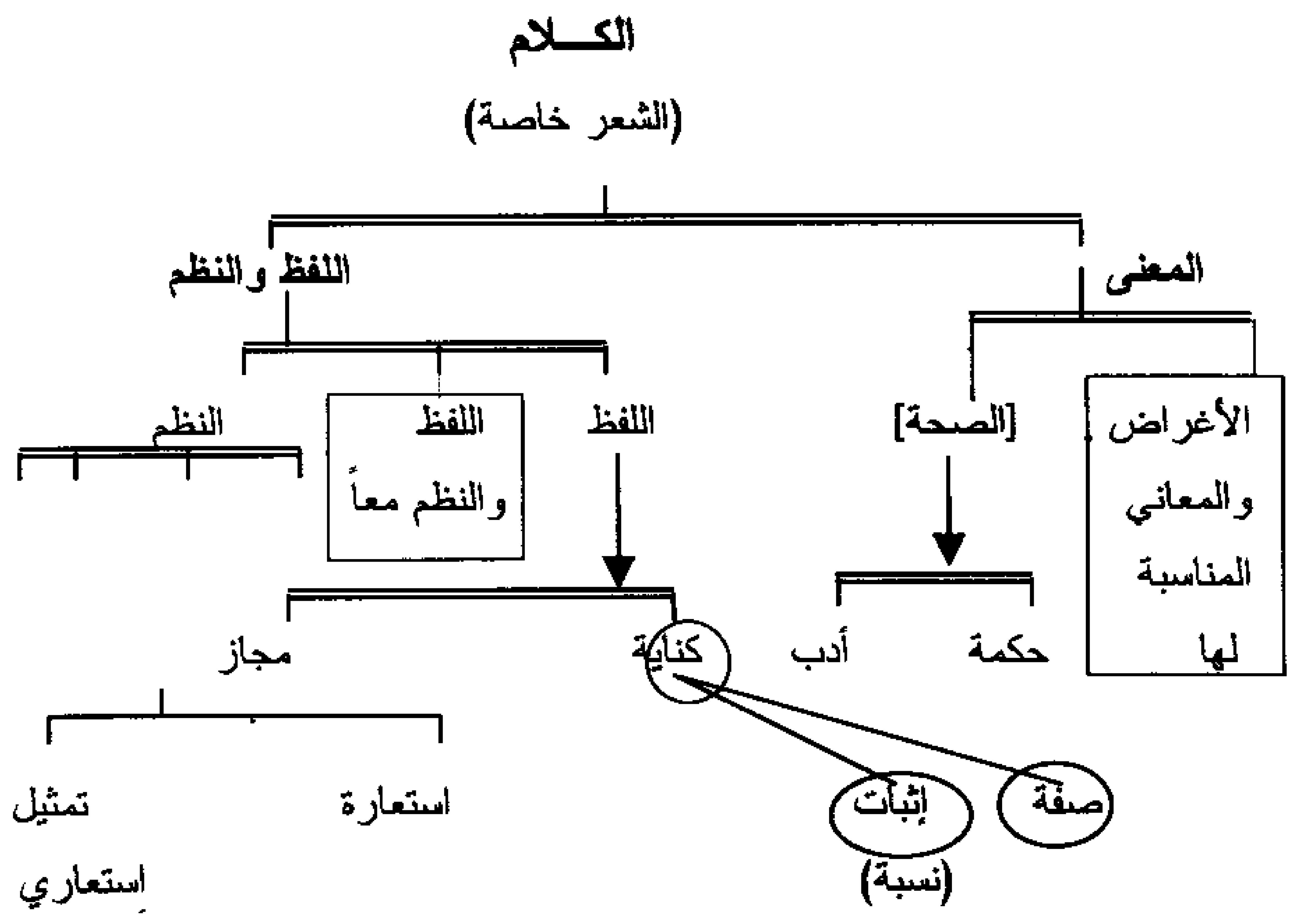
و هذا التحليل الذي يصالح مفهوم اللفظ عند القدماء، أو بعبارة أخرى يتفهمه بعيدا عن المزايدات المذهبية (حول اللفظ: الصوت، والمعنى: ما يدور في الذهن أو النفــس)، هــو الذي تفتّق عن أحد أهم إنجازات الجرجاني في الدلائل، وهو: **مفهوم صورة المعنــى**. إن صورة المعنى هي جانب مهم مما قصده القدماء باللفظ، يضاف إليه الجانب الذي لم يــهتم به الجرجاني لأسباب مذهبية (الموازنات الصوتية، والمفردات). من هنا نجد الجرجــاني يشقق المعنى إلى ثلاث مستويات:

1 ــ الغرض: المدح، مثلا.
2 ــ القيم التي تُكوّن الأغراض: الشجاعة والسخاء مثلا.
3 ــ صورة المعنى أو معنى المعنى[2].

فتكون خطاطة الدلائل هي:

---

[1] ــ دلائل الإعجاز 198.
[2] ــ وسنخص هذا المستوى بحديث في المبحث الثالث من هذا الفصل.

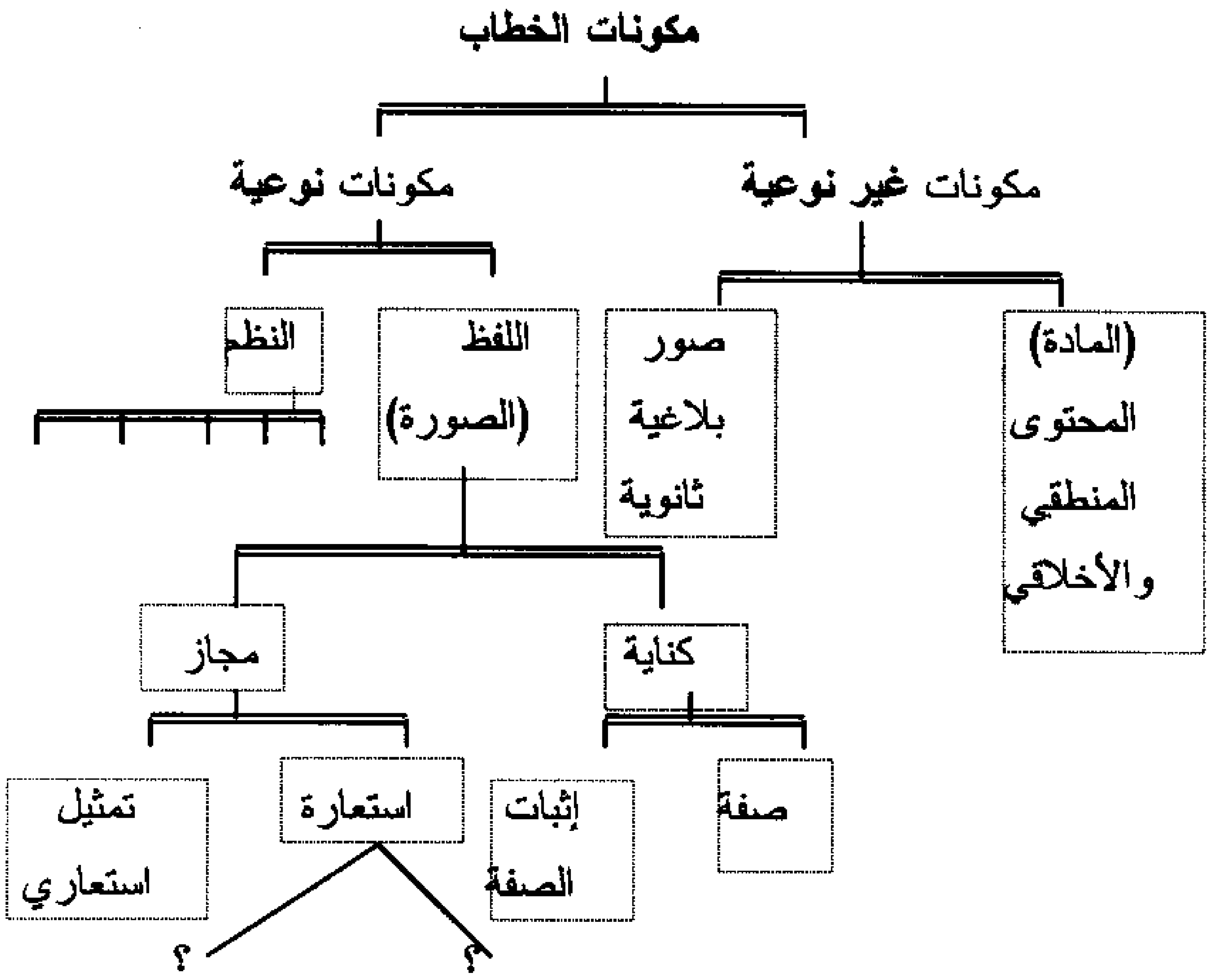


وقد رأينا فيما تقدم كيف أن الجرجاني يعطي الأصوات دوراً في حدود ما يسمح بــه تأويلها دلاليا متحدثا عن الإيهام الذي يترتب عن حدوث الإفادة مما مظــهره التكــرار أو الحشو اللفظي، بل يتراجع أحياناً ليعطي مردوديتها الإيقاعية العائدةَ إلى السلاسة والتنــاغم بعضَ المزية الثانوية غير المعتبرة في تفاضل الكلام بلاغيا، وقــد حــدد بــهذا المــوق المستوى الهامشي الذي أوله من جاء بعده مستعملا لفظ "التحسين" و "المحســن" لعمــوم صور البديع الصوتية والدلالية كما نجد عند السكاكي ومن سلك سبيله. وهذه المحســنات تقع كما سيأتي على هامش البلاغة[1].

ومن هنا يمكن إدخال تعديل على الهيكل العام للخطاطة البلاغيــة الإجماليــة عنــد الجرجاني:

---

[1] ـــ انظر المبحث الثاني من الفصل الرابع من هذا القسم، وحديث الجرجاني في مقمة أسرار البلاغة عن الجناس والحشو.



هذه هي الخطاطة التي استخرجها السكاكي من صريح كلام الجرجاني ومن لحن قوله فأوّلها على الشكل التالي:

1ـ النظم = علم المعاني

2ـ اللفظ = علم البيان

3ـ جانب من المكونات غير الجوهرية = علم البديع. والجانب الآخر منها ألحق بعلم البيان اعتماداً لمفهوم النقل وتجاهلا للتراتبية.

و قد غاب في قراءة السكاكي عنصر المحتوى أو المادة، كما غاب عنصر التفاعل بين المكونات (بين اللفظ والنظم مثلا)، فأفقد نظرية الجرجاني ديناميتها وفاعليتها الخصبة التي أنتجت في خضم تحليل النصوص والاستماع إليها.

المبحث الثاني:

الثوابت

والمنجزات الأساسية

تتبعنا في المبحث الأول عمل عبد القاهر في الأسرار والدلائل، محاولين تلمس خطواته، مستكشفين تمفصلات نسقه. وقدمنا كل ذلك من خلال خطاطات متكاملة تعطي تصوره النهائي للمكونات البلاغية. ولم نرد وقتها التدخل إقحام ما تقتضيه الخطاطات من التفسير والتعليق جتى لا نشوش على العمل النسققي الذي كنا نتوخى رسم خريكته. لذلك سيكون هذا المبحث كالحاشية المساعدة على فهم ذلك النسق. نتناول فيه مجموعتين من القضايا:

أ ـ إجراءات واقتراحات

ب ـ الوظيفة الشعرية

أ ـ إجراءات واقتراحات

نتناول في الإجراءات أربع عمليات كبرى نعتبرها دعائم لبلاغة جرجاني وعلامات عليها: 1) إقصاء الأصوات والمفردات، 2) تأويل اللفظ إلى صورة للمعنى وتقييده بالنظم، 3) البناء على المتحقق من الجمل والصور، 4) النقل والادعاء.

أ.1ـ إقصاء الأصوات والمفردات[1].

بقطع النظر عن تطور موقف الجرجاني من أسرار البلاغة إلى دلائل الإعجاز، وبقطع النظر عن موقع المكونات الدلالية الانزياحية والتركيبية النحوية في كل من الكتابين فإن هناك عنصراً ظل ثابتاً لم يلحقه أثر التحول أو التغيير إلا في اتجاه التدعيم والتقوية، وهو موقف المؤلف من اللفظ المنطوق المسموع في تجلياته الكبرى: التجنيس والسجع، والوزن عامة. لقد عالج المؤلف هذه القضية في مقدمة الأسرار ثم تخلص منها ليعتكف على الموضوع، أما في الدلائل فقد صار مشكل اللفظ مشكلا مؤرقا وهاجسا مسيطرا من أول الكتاب إلى آخره. خذل الوزن في أول الكتاب، ثم تخبط في قضية اللفظ مبديا فيها ومعيدا قبل أن يصالح القدماء من خلال تأويله إلى صورة المعنى كما نبين في الفقرة الموالية.

أ . 2 ـ تأويل اللفظ:

اللفظ صورةُ المعنى

قد يحسُّ القارئ العابرُ أن المشكل الذي شغلَ به الجرجاني نفسه في حديثه عن اللفظ والمعنى ليس أكثر من مسألة نظرية تأويلية اعتبارية، وذلك حين يجهد في تأويل الوجوه البلاغية لبيان كيف أن نعتَ القدماء لها باللفظية ليس إلا نتيجة التباس اللفظ بالمعنى.

---

[1] ـ لا نريد أن نخوض في هذا السياق في الاعتبارات المذهبية والاحتياطات الإعجازية الكامنة وراء هذا الموقف. نكتفي بالإحالة على المبحث الثاني من الفصل الأول، وعلى كتابنا الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية ص (75-89). فقد عالجنا هذه القضية هنا بما يغني عن العودة إليها هنا.

الواقع أن النقاش العقائدي (الكلامي) حول الكلام: هل هو الأصوات المقطعة، أم هو النظم النحوي حسب المقاصد (؟) ثم بعد ذلك مقايضة الصوت باللفظ عند التصدي للصياغة البلاغية في إطار الإعجاز، خلال القرن الخامس خاصة، قد أدى إلى زرع الكثير من اللبس حين ضم أنصارُ الأصواتِ حديثَ القدماء عن الألفاظ إلى عُدَدهم، واستعملوه ضمن حججهم، متغاضين أحيانا عن مقاصد القدماء.

لقد عبر الجرجاني غير ما مرة عن انزعاجه من سوء الفهم والتقليد والاستعصاء عن العلاج. ولم ينته من مرافعة في ذلك إلا ليستأنف مرافعة. نورد بعض نصوصه في هذا المجال فهي غنية عن التعليق:

"واعلم أني على طول ما أعدت وأبديت، وقلت وشرحت في هذا الذي قام في أوهام الناس من حديث اللفظ لربما ظننت أني لم أصنع شيئا، وذلك أنك ترى الناس كأنه قد قضي عليهم أن يكونوا في هذا الذي نحن بصدده على **التقليد البحت** وعلى التوهم والتخيل. وإطلاق اللفظ من **غير معرفة بالمعنى** قد صار ذاك الدأب و الديدن، واستحكم الداء منه ذلك الاستحكام الشديد"[1].

وترددت عنده صورة الداء الذي يستعصي عن الدواء، والجهل المتمكن وما إلى ذلك من النعوت التي تبين قوة المقاومة التي يُبديها أنصار اللفظ.

يحيل الجرجاني صراحة وضمناً على بعض الفحول القدماء الذين أساء المتأخرون فهم غرضهم من اللفظ ومنهم ابن قتيبة والجاحظ:

فالذي أوقعهم في الغلط أنهم "رأوا هؤلاء العلماء يُفردون اللفظ عن المعنى، ويجعلون له حسنا على حدة، ورأوهم قد قسموا الشعر فقالوا إن منه ما حسن لفظه ومعناه ومنه ما حسن لفظه دون معناه، ومنه ما حسن معناه دون لفظه، ورأوهم يصفون اللفظ بأوصاف لا يصفون بها المعنى"[2].

فهذا التقسيم مما اشتهر به ابن قتيبة في مقدمة الشعر والشعراء، أما الجاحظ فقد اعتمدوا

---

[1] ـ الدلائل 278-279.

[2] ـ الدلائل 279. يصدق هذا الكلام على تقسيمات ابن قتيبة في مقدمة الشعر والشعراء، لعله يقصده مباشرة. (انظر مقدمة الشعر والشعراء).

قولته المشهورة في أبي عبيدة: "وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة وسط الطريق، يعرفها العربي والعجمي، والحضري والبدوي، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير"[1].

وما داموا يبنون على أن ليس هناك غير اللفظ والمعنى ولا ثالث لهما، وما دامت المزية غير موجودة في المعاني فهي موجودة إذن في اللفظ لا محالة[2].

انطلاقا من هذه الإشكالية يتوصل الجرجاني إلى تدقيقات عملية نعتبرها خطوة جديدة في البلاغة العربية وهي الحديث عن **الصورة؛ صورة المعنى و معنى المعنى** . وهي منطقة بين اللفظ باعتباره أصواتاً وبين المعنى باعتباره معاني مجردة مَعاني غفلا وأغراضاً[3]. يقول في الفصل الأخير من الدلائل مصوراً مخاض ولادة هذا المفهوم:

"وقد علمنا أن أصل الفساد وسبب الآفة هو ذهابهم (أي غفلتهم) عن أن من شأن المعاني أن تختلف عليها الصورُ... وذلك أنهم، لما جهلوا شأن الصورة، وضعوا لأنفسهم أساسا، وبنوا على قاعدة، فقالوا: إنه ليس إلا المعنى واللفظ و لا ثالثَ".

وبناء عليه فإذا وجبت "فضيلة" لأحد "الكلامين" دون الآخر، مع أن "الغرض" من أحدهما هو الغرض من صاحبه وجب أن تكون في اللفظ، لأن إرجاعها إلى المعنى يؤدي إلى التناقض بـ " أن يكون معناهما متغايراً وغير متغاير معاً"[4]: أي متغايراً من حيث المزية وغير متغاير من حيث الغرض باعتباره معنى.

من المؤسف أن الجرجاني لم يحدد صاحب أو أصحاب هذه القولة حتى نتمكن من مراقبة مرجعيتها البلاغية أو النقدية، ولكن من السهل أن نلاحظ هنا حضور مفهوم المعنى عند قدامة حيث تدخل فيه الأغراض كما تدخل فيه العلاقات الدلالية. غير أن قدامة يحصر اللفظ في الصوت ولا يعد القافية من صفات اللفظ كما يأخذ الجرجاني على خصومه، وكذا الاستعارة (ذكرها قدامة من خلال أحد عيوبها: المعاظلة) والتمثيل والتشبيه..الخ. فهي عنده من صفات المعاني.

---

[1] ــ دلائل الإعجاز 368.

[2] ــ نفسه 368.

[3] ــ نفسه 274.

[4] ــ نفسه 367-368.

فتبقى الإشارة إذن إلى مفهوم اللفظ عند الجاحظ وابن قتيبة ومن سار في طريقهما ممن "جعلوا كالمواضعة فيما بينهم أن يقولوا: اللفظ وهم يريدون الصورة التي تحدث في المعنى، والخاصة التي حدثت فيه"[1].

والصورة التي قايض بها الجرجاني اللفظ في مفهومه القديم هي معنى المعنى، فهناك "ضربان" من المعنى ضرب يتوصل إليه "بدلالة اللفظ وحده، كقولنا: خرج زيد وهذا معنى أول، "وضرب آخر" لا يتوصل إليه بدلالة اللفظ وحده، ولكن اللفظ يوصل إلى المعنى الأول الوضعي، "ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل"[2].

مثال ذلك قولهم: "كثير الرماد" كناية عن حسن الضيافة. فحسن الضيافة (المعنى الثاني) لا يؤخذ من "ظاهر" اللفظ، بل يُعقل من معناه، وهو الغرض من القول.

"وإذ قد عَرفت هذه الجملة فها هنا عبارةٌ مختصرةٌ وهي أن تقول: المعنى، ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهومَ من ظاهر اللفظِ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تَعقلَ من اللفظ معنى، ثم يُفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخرَ كالذي فسرتُ لك"[3].

وهذا المعنى هو الذي يقصده القدماء حين يجعلون الألفاظ زينة للمعاني، و يشبّهون المعاني بالجواري معارضُها الألفاظ. فليس المعرض "هو اللفظ المنطوق به، ولكن معنى اللفظ الذي دللت به على المعنى الثاني"[4].

وهنا يستعمل الجرجاني المفاهيم المتداولة حديثا في التعبير عن هذه العلاقات مفاهيم الأدلة مُمثلا بالمثال المشهور:

"جبان الكلب مهزول الفصيل". فَـ: "جبان الكلب مهزول الفصيل" "**دليل** على أنه مضياف".

---

[1] ــ دلائل الإعجاز 368.

[2] ــ نفسه 202.

[3] ــ نفسه 203

[4] ــ نفسه 204.

فالمعرض ليس هو اللفظُ المنطوق، ولكنه المعنى الأولُ. "المفهوم من أنفسِ الألفــاظ". فهو معرض للمعنى الثاني الذي يزين به: أي أن المعنى الأول هو حلية المعنــى الثــاني الذي هو الغرض. وفي هذا التحليل تصحيح للمفهوم المدرسي الذي يجعل المعنــى الأول حقيقةً والمعنى الثاني مجازاً، فالواقع أن الحقيقة هي المعنى الثاني الذي تـجُوز فيه فعــبّر عنه بالمعنى الأول: العبارة، أو المادة اللسانية:

العبارة، أو المادة اللسانية...............	.... "جبان الكلب".
المعنى الأول (المجازي):.............	..........اتصاف الكلب بالجبن
	ومنظر الكلب الجبان نفسه مجسدا.
المعنى الثاني (الحقيقي):...............	...........كرم صاحب الكلب
القرينة. المانعة.........................	............مقام المدح

ثم يتولد مفهوم جديد أشمل هو مفهوم **"الاستعانة"**:

"فلا يصلح شيء (من هذا الشأن) حيث الكلام على ظاهره وحيث لا يكون **كنايـــة ولا تمثيل به** ولا **استعارة**، ولا **استعانة** في الجملة بمعنى على معنى، وتكون الدلالـــة علـــى الغرض من مجرد اللفظ"[1].

ويفسر الجرجاني سبب اختيار كلمة **الصورة** للدلالة على هذا المستوى مـــن المعنـــى معتمدا الجانب الحسي البصري.

"واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنـــا علـــى الـــذي نـــراه بأبصارنا. فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بيـــن إنســـان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون فـــي صـــورة ذاك. وكذا كان الأمر في المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك. ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا عبرنا عن ذلك الفـــرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك"[2].

ثم يوثق هذا المفهوم ويحتج له تاريخياً محيـــلا علـــى الجـــاحظ نفســـه الـــذي أســـاء المتأخرون، في نظره، فهمَ قصده من اللفظ: "وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحـــن

---

[1] ــ دلائل الإعجاز 204.

[2] ــ نفسه 389.

ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعملٌ مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: "وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير"..."[1].

بهذا المفهوم استوعب الجرجاني المادة الأساسية من كتاب الأسرار وهي التمثيل والاستعارة والمجاز عامة معوضا التشبيه بالكناية وسمح لنفسه أن يستعمل هو الآخر اللفظ في الدلالة على هذا المجموع موزعا المزية بينه وبين النظم. في نص يبدو غريبا إذا فصل عن السياق:

"اعلم أن الكلام الفصيح ينقسم قسمين: قسم تعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظ، وقسم يُعزى ذلك فيه إلى النظم.

فالقسم الأول الكناية والاستعارة والتمثيل الكائن على حد الاستعارة وكل ما كان فيه على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر. فما من ضرب من هذه الضروب إلا وهو إذا وقع على الصواب وعلى ما ينبغي أوجب الفضل والمزية"[2].

"وأما القسم الذي تعزي فيه المزية إلى النظم...[فهو] كما بينا ..توخي معاني النحو وأحكامه وفروقه ووجوهه والعمل بقوانينه وأصوله.."[3]

فالمزية تكون في كل واحد منهما على حدة وتكون فيهما مجتمعين وبذلك يكون هذا الموقف الذي تبناه في النصف الأخير من الدلائل تعديلا لموقفيه في الأسرار والقسم الأول من الدلائل حيث جعل البلاغة في النافرة الدلالية في الأسرار ثم أعطى الكلمة الفصل للنظم النحوي في أول الدلائل. مُفسراً ذلك بكون النظم هو أصل الكلام الذي به يكون كلاماً.

ولم يستطع الجرجاني مقاومة قوة الصناعة التصويرية فنوه بها ورفعها إلى قمة لا تسامى قائلا: "والكناية والاستعارة والتمثيل والمجازُ والإيجازُ جملةً" هي "الأقطابُ التي تدور البلاغة عليها، والأعضاد التي تستند الفصاحة إليها، والطلبة التي يتنازعها

---

[1] ـ دلائل الإعجاز 389.

[2] ـ نفسه 329.

[3] ـ نفسه 349.

المحسنون، والرهان الذي تجري فيه الجياد، والنضال الذي تعرف به الأيدي الشداد، وهي التي نوه بذكرها البلغاء ورفع من أقدارها العلماء.."[1]

غير أن هذا لا يشفع لها مُمثلة في واسطة عقدها، أي الاستعارة، أن تكون أصل الإعجاز في القرآن، "لأن ذلك يؤدي إلى أن يكون الإعجاز في آي معدودة في مواضع من السور الطوالِ مخصوصةٍ، وإذا امتنع ذلك لم يبق إلا أن يكون في النظم والتأليف"[2].

وإذا كان لابد من اعتبارها في الإعجاز فإن ذلك لا يتم إلا باعتبارها من "مقتضيات النظم وعنها يحدث وبها يكون"[3]، وهو يقصد في الواقع حسبما يفهم من لاحق كلامه أنها هي التي تكون بالنظم "لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يتوخ فيما بينها حكم من أحكام النحو. فلا يتصور أن يكون هاهنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون قد ألف مع غيره"[4].

وهذا تخريجٌ من جنس القول بالكسب عند الأشاعرة أنفسهم، فلو صح هذا الحكم لصدق أيضا على التجنيس، ولكنه لم يُمتَّع بنفس الصفة . هذا على مستوى التبرير الإعجازي، أما من حيث الجوهر فإن ربط بلاغة الاستعارة وغيرها من صور التغيير الدلالي بالنظم النحوي يعتبر إنجازاً بلاغياً متقدماً أو سابقاً لعصره.

فهذا الموقف هو الذي نبه الجرجاني إلى ضرورة إعادة النظر في الأساس الذي بني عليه الاستعارة في الأسرار وفي قسم من الدلائل وهي مبدأ النقل الذي سنعرض لها لاحقا.

أ.3 ـــ من الجملة إلى النص: البناء على المنجز

حين يعيد المرء آخر عمل الجرجاني في الدلائل على عمله في الأسرار يلاحظ أن من بين المبادئ التي بقيت معيارا للخصوصية والتمييز البلاغي مبدأ البناء على الجمل والصور البلاغية وتناسي المستويات المتحققة سعيا لمزيد من التركيب. لقد عولجت هذه

[1] ـــ دلائل الإعجاز 399.
[2] ـــ نفسه 300.
[3] ـــ نفسه 300.
[4] ـــ نفسه 300. وانظر النظم عند الخطابي في الفصل الثالث من القسم الأول.

القضية في الدلائل من زاوية النظم وعولجت في الأسرار من زاوية تناسي التشبيه والمجاز والبناء عليهما.

لذلك سنتناول هذه القضية تحت عنوانين:

أ.3 .1 ـ البناء على الجملة: تقديم التمفصل الدلالي.

أ.3. 2 ـ البناء على الصور البلاغية: التناسي

أ.3 .1 ـ البناءُ على الجملة: تقديم التمفصل الدلالي

بعد النظر في الإطار المعرفي والمذهبي وما ترتب عنه من اختزالِ الأصواتِ وتوسيعِ النظمِ، وبعد النظر في البنيةِ والوظيفةِ، يمكن البحثُ في التجلياتِ التطبيقية التي من المفترض أن تكون متكأ ومكسباً للنظرية. سنقف عند قضية واحدةٍ، ولكنها جوهرية، تجسد كل خصوصيات تقديم المعنى والنظم على الأصوات باعتبارها أجراساً ومقاطع. وهي قضية تقديم التمفصل الدلالي على التقطيع النظمي.

كنا قد تحدثنا في بحثنا في التضمين في كتاب تحليل الخطاب الشعري وكتاب اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي القديم عن وجود اتجاهين بين البلاغيين والنقاد العرب: اتجاه ميال إلى التقطيع وتقديم الشعر المرصع بالقرائن القصيرة، واتجاه ميال إلى التماسك غير معترض على التضمين بل ربما حبذه. وقد لاحظنا وقتها ميلَ ابن الأثير إلى تحبيذ التضمين، وبررنا ذلك باشتغاله بالنثر.

كما تحدثنا عن اتجاهين في الشعر العربي؛ اتجاه فصل الشطرين واتجاهِ الإدماج، وقد لاحظنا أن الإدماج بلغ مداه عند أبي العلاء المعري في بعض شعره كما في الدالية المشهورة في رثاء أبي حمزة... ولاحظنا ما يوجد بين الإدماج وبعض البحور مثل الخفيف من صلة.

لم نكن وقتها قد استوعبنا عمل الجرجاني كمشروع متكامل، وإلا كنا وجدنا فيه سنداً كبيراً لما ذهبنا إليه. إنه يسيرُ في اتجاه تغليبِ "التمفصل الدلالي" على "التقطيع النظمي"، بالمعنى المحدود الذي تناولناهُ في إطار البنية الصوتية، وبالمعنى العام كما سنتناول هنا.

لقد كان من الطبيعي، تبعاً للمقدمات، **المذهبية** و **البنيوية** أن يتجـه الجرجـاني إلـى التمفصل الدلالي وامتدادِ الجملة، بقطع النظر عن حدودِ الشطرِ، أو حدودِ البيـتِ، ودون اهتمام بتوازن الفواصل.

سنبدأ من الأخير أي من المستوى الأدنى الذي يدعو فيه الجرجاني إلى تماسـك البيـت. (ومن الصُّدف أنه قدَّم أجلَى صورةٍ له في آخر الدلائل). ثم ننظر فـي متغـيرات هـذه القضية و تجلياتها المختلفة.

تماسكُ البيت:

يرى الجرجاني أن البناءَ على الجملة يغير معناها ويصيرهُ شيئاً آخر متمـيزاً جديـرا بأن ينسب إلى قائله ويختص به:

"ترى البيت قد استحسنه الناس وقضوا لقائله بالفضل فيه وبأنه الذي غاص على معنـاه بفكره، وأنه أبو عذره، ثم لا ترى ذلك الحسن وتلك الغرابة كانا إلا لما **بناه على الجملـة دون نفس الجملة**، ومثال ذلك قول الفرزدق:

وما حملتْ أمٌّ امـرئٍ فـي ضلوعِهـا ... أعـقَّ مِن الجانـي عليْهـا هِجائيـا"[1]

"فصورة المعنى، الذي هو معنى الفرزدق "لا تُتَبين "إلا عند آخرِ حرف من البيت"[2].

وهناك من الشعر ما هو في مرتبة أعلى من قول الفرزدق مثل قول بشار:

كأن مثـارَ النقـعِ فـوقَ رؤوسنـا ... وأسيافَنا ليـلٌ تهـاوَى كواكبُـهْ

وقول امرئ القيس:

كأن قلـوبَ الطيـرِ رَطْبـاً ويابسـاً ... لدَى وكرِها العُنابُ و الحشـفُ البالـي

[1] ـ دلائل الإعجاز 412. يذكر قضية الخصوصية التي تبرر النسبة لقضية الأخذ في الأسرار: ما الذي لا يؤخذ. كما يُذكر البناء على الجملة بالبناء على الصورة التشبيهية والمجازية في الأسرار.

[2] ـ نفسه 412.

وقول زياد:

و إنـــا، و ما تُلقـــي لنا إن هجوتنــــــــا، لَكَالْبَحْرِ؛ مَهما يُلقَ في البحرِ يغــــــــرقِ

فلهذا المستوى من التماسك "مزيةٌ على قول الفرزدق... لأنك تجدُ فـــي صـــدر بيـت الفرزدق جملةً تؤدي معنىً وإن لم يكن معنى يصحُّ أن يُقال: إنه مَعنى فلانٍ، ولا تجدُ فـي صدر هذه الأبيات ما يَصحُّ أن يعدَّ جملة تؤدي معنى، فضلا عن أن تؤدي معنى يقـــال: إنه معنى فلانٍ..."[1].

ولا يُخفي الجرجاني النقيضَ الذي يمثل الطرف الآخر المتحفظَ منه الذي لا يبنى فيـــه على الجملة بل تضاف فيه الجملُ بعضُها إلى بعض مثل:

النَّشْـــرُ مِســـــكٌ، و الوجـــــوهُ دَنَــــا ـــنِـيـــرُ، و أطراف الأكُـــفِّ عَنَـــــمْ[2]

من الواضح أن هذا المثال يمثل نموذجا لصنعة واتجاهٍ آخرَ. ومن المسلَّم عندنا أن هـذا البيت، يحمل هو الآخرُ، بطاقةَ تعريفٍ كبيتٍ وليس كجُمَلٍ مُستقلَّة، كما أراد له الجُرجاني. ولكن هذا ليس من شأننا الآن.

إن هذا الموقف الذي أطَّره الجرجاني، في آخر الدلائل، بالبحث في **الخبر**، باعتبـــارهِ أهمَّ قضايا الكلام، وأن الزيادة في الكلام لا تعني زيادة أطراف إضافية من المعنـــى بـــل، تعني تغيير المعنى أصلاً[3]، إن هذا الموقف كان حاضراً أيضاً فـــي أول الكتـــاب ضمـــن مفهوم **اتحاد أجزاء الكلام**[4]، واتحاد الأجزاء هو نتاج عملية ذهنية: **ترتيب المعـــاني فـــي النفس** قبل ترتيبها في الألفاظ:

"واعلمْ أن مما هو أصلٌ في أن يدِق النظرُ، ويغمضَ المسلكُ، في توخي أمر المعـــاني التي عَرفت، **أن تتحد أجزاءُ الكلامِ ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثـــان منـــها بأول**، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيـــها

---

1 ـــ دلائل الإعجاز 413 ـــ 414.
2 ـــ نفسه 413.
3 ـــ نفسه 411.
4 ـــ نفسه 75. "وإذ قد عرفت هذا النمط من الكلام وهو ما تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعاً واحداً".

حال الباني: يضعُ بيمينه هاهنا، في حال ما يضع بيساره هناك. نعم، و في حال ما يبصـر مكان ثالث و رابع يـضعهما بين الأولين"[1].

وصورُ تحقُّق هذا التماسك متعددة منها "التقسيم، وخصوصاً إذا قسمت ثم جمعـت"[2]. ومنها "الأبياتُ المشهورةُ في تشبيه شيئين بشيئين"[3]. ومنه صور لم ينعتها الجرجاني بـل اكتفى في شأنها بالمثال. ولذلك نوردُ مجموعَ الأمثلةِ التي أوردها، وضمنَها بيتَ الفـرزدق السابق الذكر، وقول البحتري:

*إذا ما نَهَى الناهي، فلجَّ بـيَ الـهوى،	أصاخت إلى الواشي فلـجَّ بـها الـهَجْرُ
*إذا احْتَرَبَتْ يومًا، ففاضت دماؤهـا،	تذكـرتِ القربـى ففاضـتْ دموعُـها

وقول سليمان بن داود القضاعي:

فبَيْنَا المـرءُ فـي علياء أهـوى،	ومنحـطٌّ أتيـحَ لـهُ اعتـلاءُ
وبينا نعمـةٌ، إذ حـال بـؤس،	و بـؤس إذ تعقبـه ثـراءُ

وقول كثير:

وإنـي و تَـهيامي بعـزة بعدَمـا	تخليـتُ عَمـا بيننـا وتخلـتِ
لكالمُرتجـي ظـلَّ الغمامـةِ، كلمـا	تَبَـوأ منهـا للمقيـلِ، اضمحلَّـت

وقال البحتري:

لَعمْـرُكَ إنـا والزمـانُ كمـا جنَـتْ	عـلى الأضعفِ الموهونِ عاديةُ الأقـوَى[4]

وقول حسان:

قَـومٌ إذا حَـاربوا ضـرُّوا عدوّهُـمُ،	أو حَاولُوا النَفْعَ، فـي أشـياعِهم، نفعـوا

---

[1] ـ نفسه 73-74

[2] ـ نفسه 74.

[3] ـ نفسه 75.

[4] ـ الدلائل 74.

سجيــةٌ تلكَ منهــم غيــرُ محدثـــــةٍ،   إن الخلائــقَ فاعلمْ شــرُّهــا البـــدعُ

وقول القائل:

لَــو أنَّ مــا أنــتَ فيــه يــدومُ لكــم   ظننــتُ مــا أنــا فيــه دائمــاً أبــدا
لكــن رأيــتُ الليــالي غــيرَ تاركــةٍ   ما سَرَّ مــن حــادث، أو ســادَ مطَّــرِدا
فقــدْ سكنــتُ إلــى أنــي وأنكــم   سنستجِــدُّ خــلاف الحالتيــن غــدا

وقد خَصَّ المثال الأخير بالثناء، قائلا: "وهو شيء في غاية الحسن"[1]. وقــول امــرئ القيس:

كأن قلــوبَ الطيــرِ رطبــاً ويابســاً   لدى وكرِها العنابُ و الحشــفُ البالــي

وقول الفرزدق

والشيــبُ ينهــضُ فــي الشبــابِ كأنــهُ   ليــلٌ يصيــحُ بجانبيــه نهــار

و بشار:

كأن مُثــارَ النقــعِ فــوقَ رؤوسنــا   وأسيافَنــا ليــلٌ تهــاوَى كواكبُــهْ

و زياد الأعجم:

وإنــا ومــا تُلقــي لنا، إن هجوتنــا،   لَكالبحرِ، مهما يلقَ في البحــر يغــرقِ

قال في هذا البيت: "ومما أتى في هذا الباب مأْتِيَّ أعجبَ **مما مضى كلِّه** قــولُ زيــاد الأعجم.. وإنما كان أعجبَ لأن عمله أدقُّ، وطريقَه أغمضُ، ووجْهُ المشابهة فيه أغربُ"[2].

---

[1] ــ دلائل الإعجاز 74.
[2] ــ نفسه 76.

وحين نأخذ المفهوم العام الذي اعتمده الجرجاني وبلوره في الحديث عن الخبر، هـــذا المبدأ المتجسد في تقديم البناء على الجملة وتتميته داخل إطار يجمـــع أطرافـــها، ويحفـــظ تماسكها سنجده قد طبقه أيضاً في كتاب الأسرار بأوجه مختلفة أظهرها قرباً، مما ســـبق، التفريقُ بين المركّبِ والمتعدّدِ بصددِ الحديث عن الفروقِ بين التشـــبيه والتمثيـــل. فبقـــدر تركيب التشبيه وبنائِه العقلي أي التأويلي و التخييلي، يتحـــول إلـــى اســـتعارة و تمثيـــل استعاري وهذا هو المستوى العالي الذي سمح له بالسفر من الأسرار إلى الدلائـــل. وقـــد لخص الجرجاني رأيه في ذلك بقوله:

"وعلى الجملة فينبغي أن تعلم أن المثل الحقيقي والتشبيه الذي هو الأولى بـــأن يســـمى لبعده عن التشبيه الظاهر الصريح ما تجده لا يحصل لك إلا من جملـــة مـــن الكـــلام أو جملتين أو أكثر. حتى إن التشبيه كلما كان أوغلَ في كونه عقليا محضا كانت الحاجة إلـــى الجملة أكثر"[1].

والمثال الذي اختاره لبيان تماسك أجزاء المتتالية الجُملية المتعاونة لتكوين وجه شـــبه واحد ذو طبيعة قصصية، وغني عن أي تعليق، وهو قوله تعالى:

"إنما مثلُ الحياةِ الدُّنيا كماء، أنزلناهُ من السماء، فاختلطَ به نباتُ الأرض، مما يأكلُ النـــاسُ والأنعامُ، حتى إذا أخذت الأرضُ زخرفَها، و ازَّيَّنَتْ، و ظن أهلُهَا أنهم قـــادِرُون عليـــها، أتاها أمرُنا ليلاً أو نَهاراً، فجعلناها حَصيداً، كأن لم تغن بالأمسِ"[2].

ففي هذا الوصف التشبيهي لحال الحياة الدنيا عشرُ جمل "إذا فصلت". وهي وإن تكـــن لها مقابلات تفصيلية جزئية فـــ "إن الشبه منتزعٌ من مجموعها من غير أن يمكن فصـــل بعضها عن بعض، وإفراد شطر من شطر حتى إنك لو حذفت منها جملة واحدة، مـــن أي موضع كانَ، أخل ذلك بالمغزَى من التشبيه"[3].

و شرطُ هذا النحو من التمثيل، عنده، أن يكون للجمل نسق: "تنسيق ثانية منـــها عـــن أولى وثالثة عن ثانية وهكذا"[4]. وأما ما كان مَعقوداً على تشـــابُهات غـــير **متشـــابكةٍ ولا**

---

[1] ـــ أسرار البلاغة 87.
[2] ـــ أسرار البلاغة 87. الآية 24/10.
[3] ـــ الأسرار 87.
[4] ـــ نفسه.

ممتزجة[1]، مثل:

النشـــــرُ مســـــكٌ، والوجــوهُ دَنَـــــــا نيــــــرُ وأطـــــرافُ الأكــفٌ عَنَـــــمْ

فلا يقتضي حفظ نظام مخصوص، و"إنما يجب حفظُ هذا الترتيب فيها لأجلِ الشـــعرِ، فأما أن تكون هذه الجمل متداخلة كتداخل الجمل في الآيةِ، وواجبا فيها أن يكون لها نسـقٌ مخصوصٌ كالنسق.في الأشياءِ، إذا رُتبت ترتيباً مخصوصاً كان لمجموعها **صورة** خاصَّةٌ، فلا"[2].

ولعل القارئ لاحظ أن هذا المثال (النشر مسك) هو نفسه الذي أوردهُ الجرجاني، فـــي نهاية المطاف، في الدلائل، للتدليل على أن عدم البناء على الجملة لا يخلق معنى جديـــداً، فيتبين من ذلك اختلاف السياق التفسيري للوقائع.

لقد كان الإطار في الأسرار هو العقلية في مقابل الحسية؛ العقلية باعتبارهـــا فرصـــة للتأويل والغرابة، ثم صار الأمر في الدلائل يتعلق بالإفادة الخبرية كيف يبني الكلام بعضُـه على بعض، لتكوينِ خبرٍ مفصل شديد الترابط، أي كلام أكثر نثرية. على أنـــه ينبغـــي أن نلاحظ أن النثرية إن جاءت لمقاومة التقطيع الشعري الترصيعي المبرز للمزية الصوتيـــة في المشروعين فإن نثرية الأسرار نثرية حكائية وحوارية، وهذا ما نبرزه بعد حيـــن فـــي حين أن نثرية الدلائل منطقية حِجاجية تقوم علـــى الجمـلِ الشـــرطية وشـــبه الشـــرطية (التشبيهية..الخ)

أ.3 .2 ـ البناء على الصور البلاغية:

تراكب الصور.

في العملية التركيبية التي أنجزها الجرجاني في القسم الثالث من الأسرار بحثـــاً عـــن الخاصيّ، الذي يحمل بطاقة انتماء، تحدث عن ابتداعِ العللِ وقَلْبِهَا في إطار عملية تناســـي التشبيه والمجاز لبناء صور جديدة مركبة وكثيرة الوســـائط تطلـــب مـــن الذهـــن القيـــام بمجموعة من التأويلات. وقد استعمل الجرجاني في هـــذا المجـــال مصطلـــح "التناســـي"

---

[1] ـ أسرار البلاغة 82.

[2] ـ نفسه 88.

و"مخادعة النفس" و "المسامحة" و"عدم الاحتفال" و "الاجتراء" و "الادعاء"، ومَغالطة النفس وحملُها على الاعتقادِ والاطمئنان، واستحكام الصور، وغير ذلك من النعــوت. سـنحاول توضيح ذلك من خلال أمثلة متدرجة.

من الأمثلة التي أثارت انتباه الجرجاني تجديدُ الشعراء لصورِ التشبيه بالشمس والبــدر والرياض، عن طريق القلبِ والتناسي: ويهمنا مثال الشمس لتعدُّد نماذِجه وصور تحليلِــه بل سنقتطف فقرة منه. فمن ذلك:

1ـ قَـامتْ تظللنــي مـــن الشـــمس   نفــسٌ أحــبُّ إلـــي مـــن نفســـي
ـ قامت تظللني، و مـــن عجـــب،   شمــس تظللنــي مـــن الشمـــس

وقول البحتري:

2ـ طلعَتْ لهم، وقتَ الشروق، فعـــاينوا   سنا الشمس من أفق، ووجهَكَ مـــن أفــق
و ما عاينوا شمسيــن قبلهمــا التقـــى   ضياؤها وفقــاً من الغرب والشـــرق

وقول المتنبي:

3ـ كبرَتْ حولَ ديــارهــم لمــا بـــدت   منها الشمـــوسُ، وليس فيهــا المشـــرق

علق الجرجاني على المثال الأول بقوله: "فلولا أنه أنسى نفسَه هاهنا اِستعارة ومجـــازاً من القول، وعمل على دعوى شمس على الحقيقة لما كان لهذا التعجب معنى.."[1] ومعنـــى ذلك أن الشاعر لو لم يحتفظ بوجه الشبه، ويتذكر أنه بصدد امرأة حسناء كالشـــمس، لمـــا كان لعجبه وجه. لأن الحسنَ لا يمنع المرأة من أن تظلّل من الشمس. فعجب الشاعر نـــاتج عن استسلامه للمعنى الجديد والتعامل معه كحقيقة. وهذه عملية نفسية يمارســـها النـــاس داخل العالم الشعري.

وعلق على المثال الثاني بقوله: "معلوم أن القصد أن يخرج الســامعين إلـــى التعجـــب لرؤية ما لم يروه قط، ولم تجر العادة به "وذلك لا يتم" حتى **يجترئ** على الدعوى **جـــراءة** من لا يتوقف، ولا **يخشى إنكار منكر**، ولا يحفل بتكذيب الظاهر له، ويسومَ النفسَ شـــاعت

---

[1] ـ أسرار البلاغة 264.

أم أبت تصور شمس ثانية طلعت من حيث تغرب الشمس فالتقتا وفقاً، وصار غرب تلك القديمة لهذه المتجددة شرقاً"[1].

إن اللفظة الأساسية، هنا لما نحن بصدده، هي لفظة **الاجتراء والدعوى**[2]. تأسيسا على هذه التحليلات، وبالنظر إلى تدقيقات الجرجاني في الفرق بين التشبيه والاستعارة، يمكن أن نتصور مسار هذه الصورة على النمط التالي:

	الأمثلة	**التخريجات**
1	وجه كالشمس إشراقا	تشبيه **صريح** / أو مرسل / أو ساذج
2	ـ الوجه شمسٌ ـ طلعت علينا شمس	تشبيه مبالِغٌ (أو بليغ) **ملتبس** بالاستعارة استعارة: تشبيه مبالغ محذوف
3	عجبا، شمس تظللني من الشمس. ـ طلوع الشمس من الشرق عند طلوعها من الغرب ـ طلوع الشمس من ديارهم	تخييل قائم على تناسي التشبيه والاستعارة

وليست هذه الإجراءات كل ما يمكن للشاعر، بل قد يلجأ إلى إجراءات أخرى مثل **القلب** زيادةً في المبالغة **والادعاء**، كما نجد في قول ابن بابك:

ألا يا رياضَ الحَزْنِ، من أبرق الحمى نسيمُكَ مسروقٌ، و وصفُكَ منتحلْ
حكَيت أبا سعْد فنشرُك نشرُه و لكنْ له صِدقُ الهوى ولك المَلَلْ

يقوم هذا التخييل على دعوى حصول الرياض على نسيمها من أبي سعيد "وأصل هذا التشبيهُ ثم يتزايد فيبلغ هذا الحد. ولهم فيه عبارات منها قولهم: أن الشمس تستعيرُ منه النورَ وتستفيده أو تتعلم منه الإشراق وتكتسب منه الإضاءة"[3]. وَ على هذا يكون المعنى قد

---

[1] ــ أسرار البلاغة 264.

[2] ــ وحديثه عن الجراءة و الاجتراء يذكر بحديث ابن جني عن جرأة الشاعر المقصودة كراكب الفرس بدون سرج ولا لجام. (الخصائص2/392).

[3] ــ الأسرار 241.

سلك ــ للوصول إلى هذه الصيغة ــ الطريق التالي:

1 ــ شُبِّه أبو سعيد بالنسيم. (في طيب نشره).

2 ــ قلَب التشبيه فشبه النسيم بأبي سعيد. (مبالغة).

3 ــ تتوسي التشبيه (طبيعيا ومقلوبا) فادعيت السرقة.

ومما يلاحظ أيضا ميل الجرجاني إلى الشعر الحواري، والسردي مثل قول أبي هلالٍ:

زَعــمَ البنفســجُ أنــهُ كعــذارِه حُسْـناً فسَـلُّوا، مـن قفـاه، لسـانَهُ
لم يَظلموا، في الحكم، إذ مثَّلـوا بِـه فلشـدَّ مـا رفـعَ البنفسجُ شأنَـهُ

فأنت تلاحظ الانتقال من تشبيه العذار بالبنفسج، إلى قلب التشبيه: فشبِّه البنفسجُ بالعذار. ولم يأت التشبيه تقريرياً بسيطاً بل في صورة ادعاء تماديا في تخييل الجزاء على هذا الادعاء...الخ. فقد استعملت الصورة الأصلية كحاضر يتناص معه الشاعر للدخول في مجال سردي يُشيع الحياة في الطبيعة ويحكي عنها. وفي إطار هذه العملية وما تثيره من نشوة يستحضر الجرجاني الأمثلة الموسعة، و يسبغ الثناء الجزيل، مثلَ الذي قدم به وعقب على قصيدة ابن الرومي التالية:

خَجلتْ خُـدودُ الـوردِ مـن تفضيلـه خَجـلاً تَورُّدهـا عَليـهِ شـاهدُ
لـم يُخجـلِ الـوردَ المـوردَ لونُـه إلا و ناحلُـه الفضيلـةَ عـاندُ
للـنرجسِ الفضـلُ المبيـنُ وإن أبَـى آب، وحـادَ عـن الطريقـةِ حـائدُ
فصـلُ القضيـةِ أن هـذا قـائدٌ زهـرَ الريـاضِ وأن هـذا طـاردُ
شـتانَ بيـن اثنيـن: هـذا مُوعِـد بتسلُّـب الدنيـا وهـذا واعـدُ
ينـهى النديـمَ عـن القبيـح بلحظـه وعلـى المدامـة والسـماع مسـاعدُ
اطلـبْ بعقلـكَ فـي المـلاحِ سـميهُ أبـدا فـإنك لا محالـةَ واجـدُ
الوردُ، إن فكـرتَ، فـردٌ فـي اسـمِه مَـا فـي المـلاحِ لـه سَـمي واحِـدُ
هـذي النجـومُ هـي التـي ربتـهُما بحيـا السَّـحاب، كمـا يُربِّـي الوالـدُ
فانظرْ إلـى الأخويـنِ مَـن أدناهُمـا شَـبهًا بوالـدِه فـذاك المـاجد
أيـن الخـدودُ من العيـونِ نفاسـةً ورياسـةً، لـولا القيـاسُ الفاسـدُ

قال الجرجاني في شرح آلية بناء الصورة التخييلية على التشبيه: "**وترتيبُ الصنعة في القطعة** أنه:

[1] عمل أولاً على قلبِ طرفي التشبيه، كما مضى، في فصل التشبيهات"، فشبَّه حمرةَ الوردِ بحمرة الخَجَل.

[2] ثم تناسى ذلك و**خدعَ** عنه نفسَه، وحَمَلَها على أن تعتقدَ أنه خجل على الحقيقة.

[3] ثم لما اطمأن ذلك في قلبه، واستحكمت صورتُه، طلب لذلك الخجل عِلةً، فجعل علتَه أن فُضِّلَ على النرجسِ ووُضع في منزلةٍ ليس يرى نفسَه أهلاً لها. فصار يثوبُ من ذلك، ويتخوف عيبَ العائبِ و غميزة المُستهزئ، ويجد ما يجد من مدح مدحة يظهر الكذب فيها، ويفرط حتى تصير كالهُزءِ عن قصدٍ بها.

[4] ثم زادته الفطنةُ الثاقبةُ والطبعُ المثمرُ في سحر البيان ما رأيتَ من وضع حِجاجٍ في شأن النرجسِ وجهةِ استحقاقِه الفضلَ على الوردِ"[1].

إن عبارة "**ترتيب الصنعة**" تندرج ضمن الرؤية العامة عند الجرجاني (من البسيط إلى المركب، ومن الصريح إلى المؤول، ومن الحسي إلى العقلي). فبـأخذ المستحضر في الذهن، قبل عملية القلب، تكون خطوات التشبيه على الشكل التالي:

1) المستوى الأول: **الترتيب الطبيعي:** تشبيه حمرة الخجل بحمرة الورد. وهو مستحضر في الذهن.

2) المستوى الثاني: **قلب الطرفين:** تشبيه حمرة الورد بحمرة الخجل.

3) المستوى الثالث: **تناسي التشبيه:** إيهام خَجل الورد "على الحقيقة"، وحمل النفس عليه.

4) المستوى الرابع: **البحث عن علة** لخجل الورد، والحديث عن هواجسه ومخاوفه من الاستهزاء...الخ

فالمستويان الأول والثاني يجريان في مستوى الجملة، والانتقال إلى المستوى الثالث أي قبول الصفة الجديدة للورد يفتح عالماً جديداً، عالماً تخيلياً يقبل التنمية على مستوى النص.

---

[1] ـ أسرار البلاغة 248.

وعبر الجرجاني عن عملية الانتقال بين المستويين مستوى التشبيه ومستوى تركيب تخييلٍ عليه بقوله، مُعلقا على أمثلة أخرى لا يتسع المقام لإيرادها: "وكل واحد من هؤلاء [الشعراء] خدع نفسه عن التشبيه، و غالطها، وأوهم أن الذي جرى العُرف بأن يؤخذ منه الشبه قد حَضر، وحصلَ بحضرتهم على الحقيقة. ولم يقتصر على دعوى حصوله حتى يصيبَ له علةً وأقام عليه شاهداً"[1].

وقد لاحظ أن هذا المنزع في التخيل والبناء على الصور منزع محدث أبدع فيه المتأخرون. قال: "وقد اتفق للمتأخرين من المحدثين في هذا الفن نُكتٌ ولُطف، وبِدعٌ وظرائف، لا يُستكثر لها الكثيرُ من الثناء، ولا يضيق مكانها من الفضل عن سَعة الإطراء[2]".

وهذه ملاحظة مهمة تتصل بتطور الأدب العربي، حيث تم الانتقال من مستوى التشابه إلى التماهي نتيجة التطور الثقافي. وتقليلُ الجرجاني نفسُه من شأن التشبيه الصريح، وإخراجُه من حيز البديع عند بلاغيين آخرين قبله، مثل العسكري، يدل على هذا التحول. لقد أصبح التشبيه بمثابة الأرضية التي يبنى عليها. إنه أشبه بأنقاض المنازل التي يُعادُ استعمالها. وقد لاحظنا وجها شبيها بهذا في كتابنا: اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي حيث بينا أن التفاعل سمة الاتجاه العالِم في العصر العباسي، ومنحى الجرجاني يؤكد ما ذهبنا إليه هناك.

أ.4 ــ من النقل إلى الادعاء

أ.4 .1ــ النقل المفيد والنقل الغير المفيد

كما فرق الجرجاني بين الاستعارة والتشبيه من زاوية التصريح والإخفاء[3]، فرق أيضا بين الاستعارة ومطلق المجاز من زاوية الانتماء إلى البديع أو عدم الانتماء إليه. ففي

---

[1] ــ أسرار البلاغة 252 ــ 253.

[2] ــ نفسه 248.

[3] ــ نفسه 330. في مثل قوله: "تقول في وصف الفرس: كأن سيره سباحة. وكأن جريه طيران طائر. هذا إذا صرحت، وإذا أخفيت واستعرت قلت: يسبح براكبه، ويطير بفارسه".

سياق تدقيقه لمفهومي المجاز والاستعارة لإخراجهما من الخلط الذي وقعا فيه عند علماء الكلام (من جهة المجاز) وعلماء اللغة (من جهة الاستعارة) ناقش مفهوم النقل وكيف يكون مجازاً أو لا يكون. قال: "ثم اعلم، بعدُ، أن في إطلاق المجاز على اللفظ المنقول عن أصله شرطاً وهو أن يقع نقله على وجه لا يَعْرَى معه من ملاحظة الأصل. ومعنى الملاحظة أن الاسم يقع لما تقول إنه مجاز فيه بسبب بينةٌ وبين الذي تجعله حقيقة فيه"[1]. ومن هنا استثنى "الألفاظ التي يقع فيها اشتراك من غير سبب"، مثل أن "الثور يكون اسما للقطعة الكبيرة من الإقط"[2]، كما هو للحيوان المعروف. كما استثنَى المنقول من أسماء الأجناس (كثور وأسد) والأصوات (كَبَّهْ)، وكل نقل من غير العَلَمية إلى العَلَمية؛ فلا يقال مثلا: إن "حَجراً حقيقةٌ في الجماد ومجازٌ في اسم الرجلِ، وذلك أن الحَجرَ لم يقع اسما للرجل لالتباس كان بينه وبين الصَّخر على حسب ما كان بين **اليد والنعمة**، وبينها وبين القدرة" في قولنا: "له عليه يد"، أو قول الله: "يَدُ اَللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ".

فالمنطلق الأول نحو المجاز هو وجود سبب بين المنقول منه والمنقول له، أما طبيعة هذا السبب فستكون أساس التفريق بين المجاز البديعي والمجاز غير البديعي، إن الخطوة الأولى موجهة إلى المتكلمين لحثهم على التمييز بين ما يمكن تأويله ومالا يمكن تأويله، في حين أن الخطوة الثانية تخاطب اللغويين مباشرة من منطلق بديعي، أي منطلق القيمة البلاغية.

لاحظ الجرجاني خلط اللغويين في استعمال الاستعارة اسْتعمالا عاماً يتسع لكل صور النقل كما فعل أبو بكر بن دريد في "باب الاستعارات" حيث جعل "الوغى" استعارة، لأنه انتقل من أن يكون "اختلاط الأصوات في الحرب" إلى الدلالة على الحرب نفسها[3]. كما جعل "الغيث" في: "رَعينا الغيث والسماء" استعارة، إلى ما هو أبعدُ من ذلك. والذي أدى إلى هذا الخلط عند اللغويين هو أخذهم بالمعنى اللغوي وما" يتعارفه الناس في معنى العارية، وأنه شيء حُوِلَ عن مالكه، ونقل عن مقره الذي هو أصل في استحقاقه، إلى ما ليس بأصلٍ. ولم يراعوا **عُرفَ القوم**"[4].

---

[1] ــ أسرار البلاغة 343.

[2] ــ نفسه 344. والآية "يد الله .." هي 10/48.

[3] ــ نفسه 347.

[4] ــ نفسه 348.

لم يتردد الجرجاني في نعت مسلك اللغويين "بالعامية". وهو مسلك لا يعتد به "عند ذكر القوانين وحيث تقرر الأصول"[1]، وإنما يلزم حينئذ الرجوع إلى العرف السائر عند ذوي الاختصاص، "العارفين" بـ "**علم الخطابة ونقد الشعر**، والذين وضعوا الكتب في أقسام البديع"[2]. والاستعارة عند هؤلاء هي: "نقل الاسم عن أصله إلى غيره للتشبيه على حد المبالغة"[3].

فهناك في تصوره نقل "على طريقة أهل الخطابة ونقد الشعر"[4]. وهو النقل البديعي لقيامه على التشبيه على حد المبالغة، وهو وحده الذي يستحق اسم الاستعارة، والاستعارة صورة بديعية. وهناك نقل آخر سمي استعارة عند اللغويين وهو يتسع لكل صور النقل لملابسات غير تشبيهية.

حين نتأمل الأمثلة التي ذكرها الجرجاني لما اعتبر استعارة عند اللغويين دون أن يدخل في حيز التشبيه على المبالغة نجدها تنضوي في باب ما سماه البلاغيون المتأخرون مجازاً مرسلا، وهو اسم مشتق من كلام الجرجاني نفسه. حين تحدث عن النقل المقيد، والنقل غير المقيد، والنقل المقيد بالتشبيه والمبالغة، هو الاستعارة[5].

وانتهي من مناقشة مذهب اللغويين إلى القول: "الصواب أن تُقصر الاستعارة على ما نقلُهُ التشبيهُ للمبالغةِ، لأن هذا نقل يطرد على حد واحد، وله قواعد عظيمة ونتائج شريفة فالتفضل به على غيره في الذكر وتركه·مغموراً فيما بين أشياء ليس لها في نقلها مثل نظامه، ولا أمثال فوائده، ضعفٌ من الرأي وتقصير في النظر"[6].

يمكن تجسيد تراتبية النقل المجازي بالخطاطة التالية:

---

[1] ــ أسرار البلاغة 349.

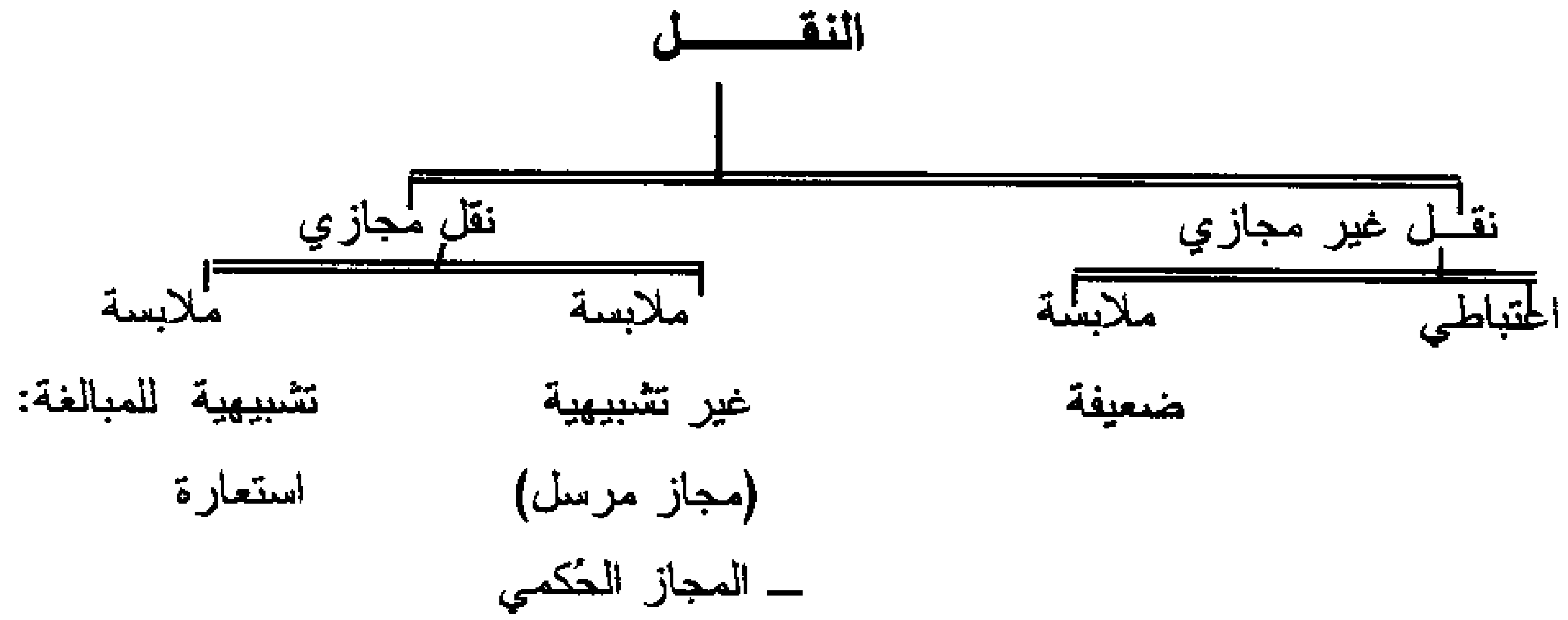
[2] ــ نفسه 346.

[3] ــ نفسه.

[4] ــ نفسه 348.

[5] ــ نفسه 346.

[6] ــ نفسه 349.



تعليـــق

1ــ إن النقل "لغير ملابسة" يوازي ما سُمي، في خطاطة أخرى، استعارة غير مفيـدة. لأنها في نظره نقل للفظ لا يستصحب زيادة معنوية. وقد أحس بهذه القرابة فقال: "واعلـم أن الواجب كان أن لا أعد وضعَ الشفة موضعَ الجحفلة، و الجحفلة فـي مكـان المشـفر ونظائره، التي قدمت ذكرها، في الاستعارة، وأضِنّ باسمها أن يقع عليه، ولكني رأيتهم قـد خلطوه بالاستعارات وعدوه معدها، فكرهت التشدد في الخلاف واعتددت به في الجملـة، ونبهت على ضعف أمره بأن سميته استعارة غير مفيدة"[1]. ثم اقترح أن يُسمَّى هذا النقـل "استعارة حقيقية".

2ــ حاول الجرجاني أن يبلور الخلاف بين النقل التشـبيهي المبـالِغ، والنقـل غـير التشبيهي حول قضية ملابسة الأصل مستغلا في ذلك مفهوم الاستعارة نفسه، "ذلك أن مِلك المعير لا يزول عن المستعار، واستحقاقه إياه لا يرتفع: فالعارية إنما كانت عارية لأن يـد المستعير يدّ عليها (كذا) ما دامت يد المعير باقية وملكه غير زائل"[2]. وهذا الاعتبار حيوي في تحديد عمل الاستعارة، عبَّر عنه المحدثون بالذهاب والإياب بين الطرفين. والواقع أنـه حين ينقطع هذا الذهاب والإياب تسقطُ مِلكيةُ المعير، فتموت الاستعارةُ، أي ينسـى وجـه الشبه.

---

[1] ــ أسرار البلاغة 352 .

[2] ــ نفسه 350.

والاستعارة تحقق المستوى الأعلى من هذا الترابط لقيامها على التشبيه، بخلاف صور النقل الأخرى غير التشبيهية: "وأما ما كان منقولا، لا لأجل التشبيه كاليد في نقلها إلى النعمة فلا يوجد ذلك فيه"[1].

إذا تأملنا الأمثلة التي ينظر إليها الجرجاني ويحيلُ عليها خاصة مثل اليد للنعمة، من جهة "غير التشبيهي" والأسد للشجاعة من جهة "التشبيهي"، أمكن القول بأنه ينظر إلى الترابط الدلالي القوي بين الأسد والإنسان من جهة الصفة والترابط العرفي. لقد شبه الجرجاني الملابسة الواقعة بين المنقول عنه والمنقول إليه بالرائحة واللون: "كما يَعبقُ الشيءُ برائحة ما يجاوره و ينصبغُ بلون ما يدانيه"[2]. ولذلك فهي درجات في القوة والضعف والظهور والخفاء.

يمكن أن نستنبط من كلامه ثلاثة مستويات :

1ـ أ ـ **النقل اتفاقاً** كوقوع العقيرة "للصوت في قولهم: رفع عقيرته. وذلك أنه شيء جرى اتفاقا، ولا معنى يصل بين الصوت وبين الرجل المعقورة"[3] وحق هذا ألا يعتبر من المجاز. ولكن المؤلف قبله ووضعه في وضع الأمثال[4] التي نقصد بها تشبيها في بداية الأمر[5].

1 ـ ب ـ **النقل لملابسة ضعيفة** مثل "تسميتهم الشاة التي تذبح عن الصبي إذا حُلقت عقيقته عقيقة"[6]. فهذه أقوى من الأولى.

2 ـ **نقل أقوى من المستويين السابقين** وهو الذي نجده في الأمثلة التالية:

أ ـ "بين اليد والنعمة، وبينها وبين القدرة"[7].

---

[1] ـ أسرار البلاغة 351.

[2] ـ نفسه 344.

[3] ـ نفسه 345.

[4] ـ إلحاق الأمثال بهذا المستوى خطأ حيث نظر إلى مستوى الاقتران بالحدث ولم ينظر إلى توظيف العلاقة التشابهية.

[5] ـ نفسه 345.

[6] ـ نفسه.

[7] ـ نفسه 344. وفيها بقية الأمثلة بعده.

ب ــ "بين الظهر الحامل وبين المَحمول، في نحو تسميتهم المزادة راوية، وهي اسم للبعير الذي يحملها في الأصل".

ج ــ "تسمية البعير باسم متاع البيت الذي يحمله: الحفظ"

د ــ "العلاقة بين الجزء من الشخص وجملته: كتسميتهم الرجل عيناً إذا كان ربيئة" وتسميتهم "الناقة نابا".

هــ ــ "العلاقة بين النبت والغيث، وبين السماء والمطر" في قولهم: "رعينا الغيث، يريدون النبت الذي الغيث سبب في كونه، وقولهم: "أصابنا السماء، يريدون المطر".

وهذه الأمثلة ترجع كما ترى إلى علاقات سببية أو زمنية أو كمية أو جوارية إلى آخره مما يدخل في باب المجاز المرسل عند المتأخرين.

3 ــ المستوى الرابع هو المستوى الأرفع وهو الذي تكون فيه العلاقة مشابهة على وجه المبالغة[1].

إن قضية ملاحظة الأصل وإن كانت قضية بلاغية في الصميم فقد استحضرتْ عند الجرجاني احتياطا دينيا يتجلى في التمييز بين طبيعة الأسباب: العادة أو الوجوب. "فلا يتصور أن يُثبت المُثبتُ الفعلَ للشيء على أنه سببٌ ما لم ينظر إلى ما هو راسخ في العقل من أن لا فعل على الحقيقة إلا للقادر. لأنه لو كان نسب الفعل إلى هذا السبب نسبة مطلقة لا يرجع فيها إلى حكم **القادر** والجمع بينهما من جهة تعلق وجوده بهذا السبب من **طريق العادة** كما يتعلق بالقادر من **طريق الوجوب** لما اعترف بأنه سبب، ولادعى أنه أصلٌ بنفسه، مؤثرٌ في وجود الحادثِ كالقادر"[2].

فمن هذا المستوى الديني ، في ترتيب الأسباب، الذي كان الحوار فيه واسعا ومُهيمنا ، تم الانتقال إلى المراتب الدنيا من تراتبية الأسباب بين الفاعل والأداة مثلا، كما في حال السيف والسكين ومستعملهما في قولنا: قطع السكين أو السيف. أو بين الآمر والفاعل الحقيقي: "بنى الأمير السور". "فإنك تعلم أنه لا يقع في النفس من هذا الإثبات صورة ما لم تنظر إلى إثبات الفعل لمُعمل الأداة، والفاعل بها"[3]. كما "لا تقوم في نفسك صورة

---

[1] ــ أسرار البلاغة351.

[2] ــ نفسه 336 .

[3] ــ نفسه 336 .

لإثبات[...] البناء فعلا للأمير بمعنى الأمر به حتى تنظر إلى ثبوتها للمباشر لـــهما علـــى الحقيقة"[1].

بعد هذا الجهد التفصيلي في تحديد أنواع النقل عـــاد الجرجـــاني فـــي الدلائـــل إلـــى الموضوع معيدا النظر في الأساس معتمدا مفهوم الادعاء.

أ.4. 2 ـ الادعاء: التحول.

لقد كان القول بالبناء على الصورة وتوسيع مجالها عن طريق التناسي والادعاء، هـــذا المنحى الذي قادت إليه التجربة الشعرية الجديدة في العصر العباسي، يجافي القول بـــالنقل المعتمد في بناء العلاقة الاستعارية في الأسرار. وقد استمر هذا الموقف في الجـــزء الأول من الدلائل قبل أن ينتبه المؤلف إلى عدم كفايته في تفسير كل صور الانزيـــاح فيـــتراجع عنه[2]. قال:

"واعلم أنه قد كثُر في كلام الناس استعمالُ لفظ النقل في الاستعارة، فمن ذلك قولـــهم: إن الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على ســـبيل **النقـــل**"[3]. وهذا ما "لا يصح الأخذ به".

يقدم الجرجاني مجموعة من الحجج لوجهة نظره الجديدة دون أن يشير أدنى إشـــارة إلى تبني القول بالنقل فيما مضى من عمله، فمن حججه:

1ـ القول بالنقل من غير ادعاءٍ تناقضٌ لأنه يؤدي إلى نقل اللفظ من معناه مـــع إرادة معناه[4].

2ـ هناك أمثلة لا يتصور فيها النقل البتة مثل: "اليد" في قول لبيد:

وغـــداةَ ريـــحٍ قد كشفـــت وقـــرة　　　إذ أصبحـــتْ بيـــد الشمـــال زمامُهـــا

إذ "لا خلافَ في أن اليد استعارةٌ. ثم إنك لا تستطيع أن تدعيَ أن لفظ اليد قد نُقل مـــن

---

[1] ـ أسرار البلاغة 337 .

[2] ـ انظر دلائل الإعجاز 228 مثلا.

[3] ـ نفسه 333.

[4] ـ نفسه 334

شيءٍ إلى شيء"[1]. إذ ليس للشمال شيءٌ شبيه باليد يمكن القول بأننا استعرنا له يد الإنسان. "وإنما المعنى على أنه أراد أن يثبت للشمال في تصريفها الغداة على طبيعتها شَبَهَ الإنسانِ قد أخذ الشيءَ بيده يقلبه ويصرفه كيف يريد، فلما أثبت لها مثل فعل الإنسان باليد استعار لها اليد"[2].

إن قوله: "فلما أثبت لها .. استعار" ينطوي على الإجراء الذي تقوم عليه عملية البناء. إذ البناء إقامة وضع جديد على وضع واقع أو متخيل.

قال: ولهذا المثال "نظائره مما تجدهم قد أثبتوا **فيه للشيء** عضواً من أعضاء **الإنسان**"[3].

ويُستنتجُ من ذلك أن الاستعارة هي: "**ادعاءُ معنى الاسم، لا نقلُ الاسم عن الشيء**"[4]. وهذا يعني أن الكلمة تبقى على انتمائها لأصلها الحقيقي، وترتبط بالمعنى المجازي عن طريق الادعاء الذي تترجمه عبارات مثل: "جَعَلَ"، في قولهم: "جعلَه أسداً"، أي ادعى له الأسدية.

وقد أشرنا في أول هذا التعليق إلى السياق الذي أثيرت فيه هذه القضية، ونؤكد ذلك الآن بإيراد النتيجة التي استخلصها المؤلف بقوله:

"ونرجع إلى **الغرض**، فنقول: فإذا ثبت أن ليست الاستعارة نقل الاسم ولكن ادعاء معنى الاسم. وكنا إذا عقَلْنا من قول الرجل: "رأيتُ أسداً" أنه أراد به **المبالغةَ** في وصفه بالشجاعة وأن يقول إنه من قوة القلب ومن فرط البسالة وشدة البطش، وفي أن الخوف لا يخامره، والذعرَ لا يعرض له، بحيث لا ينقص عن الأسد، لم نعقِل ذلك من لفظِ الأسد، ولكن من ادعائه معنى الأسد الذي رآه ــ ثبت بذلك أن الاستعارة كالكناية في أنك تعرف المعنى فيها من طريق المعقول دون طريق اللفظ"[5].

---

[1] ــ دلائل الإعجاز 334.

[2] ــ نفسه.

[3] ــ نفسه.

[4] ــ نفسه 335.

[5] ــ نفسه 337.

وما ينطبق على الكناية والاستعارة ينطبق على التمثيل "بل الأمر في التمثيل أظهر"[1]، ولكنه لا ينطبق بنفس القوة على المجاز المرسل في مثل "تسمية المطر سماءً، والنبتِ غيثاً، والمزادة راوية، وأشباه ذلك مما يوقع فيه اسم الشيء على ما هو منه بسبب"[2]، وذلك لضعف الادعاء[3] أو لضعف مناسبة الأصل.

لم يجد توجه الجرجاني نحو البناء على الصور وتوسيع مجال الصورة، وتدعيم ذلك نظريا بالقول بالادعاء، صدى عند من جاء بعده من البلاغيين، وتحولت تحليلاته وملاحظاته إلى صور بديعية جزئية مثل حسن التعليل وأسلوب الحكيم وما إلى ذلك دون النظر في تفاعل المستويات الدلالية داخل الصورة وما تتيحه مفاهيمه للتخييل والتمثيل والتناسي من إمكانيات لبناء بلاغة نصية.

ب ـ الوظيفة الشعرية

نطل على هذه القضية من موقعين متقاطعين، يمكن اعتبار أحدهما امتدادا للآخر: لذة المعرفة ولطف المفارقة، من جهة، والهمس الشعري وإحراجات الصدق والكذب من جهة ثانية.

وقد تعمدنا التريق بين المدخلين برغم اشتراكهما في كثير من المعطيات. وذلك لإبراز الهم الفسفي من جهة، والهم الأخلاقي الديني من جهة ثانية. نأمل أن يكون هذا الاعتبار شفيعا لنا فيما قد يحسه القارئ من تداخل.

[1] ـ دلائل الإعجاز 338 .

[2] ـ نفسه 332.

[3] ـ نفسه 322.

ب.1ـ لذة المعرفة أم لطف المفارقة[1]؟

من البديهي أن الوظيفة تظهر جلية في الصور الأكثر كمالا من أية ظاهرة، وتلتبس في الصور الباهتة الملتبسة. ومن المشروع الابتداء بالجلي والتوسل به إلى الخفي. هذا هو المنطق الذي تعامل به الجرجاني في البحث عن وظيفة الصورة الشعرية التشبيهية فقد بحث عنها في صور التمثيل باعتباره أوسع صور المشابهة وأعمقها خاصة حين يكون استعاريا. وانطلاقا من الصورة التمثيلية النموذجية يُعمم على المفارقة في المجال السميائي العام، كما ينبه لضرورة إعادة بناء المعنى حتى حين يكون جليا واضحا.

يبدأ الجرجاني بالحديث عن الوظيفتين الشعرية والحجاجية للتمثيل قائلا:

"واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونُقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أُبهةً، وأكسبَها منقبةً، ورفع من أقدارها، وشبَّ من نارها، وضاعفَ قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوبَ إليها، واستثارَ لها من أقاصي الأفئدة صبابةً وكلفاً. وقسر الطباع على أن تعطيها محبةً وشَغَفاً"[2].

وللتمثيلِ تأثيراتٌ متميزة في كل غرض من أغراضِ الشعر، "فإن كانَ مدحاً كانَ أبهى"، و "إن كانَ ذما كان مسُّه أوجعَ"، و "إن كانَ احتجاجاً كانَ برهانُه أنورَ، وسلطانُه أقهر، وبيانُهُ أبهرَ"، و "إن كانَ افتخاراً كان شأوُه أبعَدَ"، و "إن كان اعتذاراً كان إلى القلوبِ أقربَ"، و"إن كان وعظاً كان أشفى للصدر"[3].

فمرجع هذه النعوت، كما ترى، إلى أمرين متكاملين: التأثير العاطفي والاحتجاج العقلي.

---

[1] ـ قد يغري حديث الجرجاني عن أصل الفاعلية الشعرية بالمقارنة بحديث أرسطو عن أسباب نشأة الشعر، خاصة حين يفهم من كلامه أن سببها هو لذة المحاكاة وحب المعرفة كما فهم عبد الرحمن بدوي وشكري عياد، (انظر الترجمتين). أما حين نميل مع الفهم المخالف الذي يجعل الأسباب في لذة المحاكاة والأنغام أو الموسيقى فسنحتاج إلى استرجاع المنطلقات النظرية والمذهبية للجرجاني لنفهم كيف اختار اتجاه المحاكاة والمعرفة.انظر تلخيص ابن رشد والترجمتين الفرنسيتين المعتمدتين عندنا).

[2] ـ أسرار البلاغة 93.

[3] ـ نفسه 93 ـ94.

سيتوسع البلاغيون فيما بعد في تعداد وظائف التشبيه والاستعارة مُضيفين إلى الوظيفتين الحجاجية والشعرية وظيفة تعليمية. أما الذي شغل الجرجاني أكثر فهو البعد الفلسفي في المسألة، البُعدُ المتعلق بطبيعة النفس الإنسانية ونشأة الإنسان وعلاقته بالكون. يقول:

أما "العلة والسبب"، و "لِمَ كان للتمثيل هذا التأثير؟ وبيانُ جهته ومأتاه"[1] فهناك مذهبان كبيران في تفسير ذلك:

1ـ لذة المعرفة.

2ـ لطف المفارقة.

ب.1.1 ـ لذة المعرفة

"فأول ذلك وأظهره أنّ أُنسَ النفوس موقوفٌ على أن تخرجَها **من خفي إلى جلي**، وتأتيها **بصريح بعد مكني**، وأن تردها في الشيء تُعلمُها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو **أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس**، وعما يعلم بالفكر إلى ما يُعلم بالاضطرار والطبع"[2].

وهناك بعدٌ آخرُ للمعرفة الحسية كامن في النفوس، فهي في ذلك تعود إلى تجربتها الأولى في العالم. فـ "معلومٌ أن العلمَ الأول أتى النفسَ أولاً من طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والروية. فهو إذن أمسُّ بها رَحِماً، وأقوى لديها ذِمماً وأقدمُ لها صحبةً.. فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالقديم"[3].

وهذا يصدق على الشعر وغيره[4]. فلاشك أن هذه الوظيفة تبدو خطابية إقناعية خالصة. هذا الاعتراض لم يفت الجرجاني: فهل التمثيل مطلوب لزوال الريبِ والشك"، "وتصحيح المذكور والصفة السابقة": فحسب؟

يكمن الجواب عن ذلك في تقسيم المعاني التي يعالجها التمثيل إلى قسمين:

---

[1] ـ أسرار البلاغة 102.

[2] ـ نفسه 102.

[3] ـ نفسه 102- 103.

[4] ـ نفسه 103.

ا ــ **معنى غريب بديع**، يمكن أن يُخالف فيه ويدَّع امتناعه واستحالة وجوده"[1]، ويُــرادُ بيان إمكانه مثل:

فـــإن تفُــق الأنـــامَ، وأنـــتَ منهـــم، فـــإن المســكَ بعــضُ دم الغــــــزالِ

فقد رفع الشبهة عن دعواه، بأنه منهم رغم تميزه عنهم، بكون المِسكِ من دم الغزال.

2 ــ **معنى غير غريب** ولا نادر، لا يحتاج، على خلاف الأول، إلى حجــة أو بينــة. وإنما يوتى بالتمثيل لــ "بيان المقدار فيه، و وضع قياس من غيره يكشف عن حده ومبلغه في القوة والضعف والزيادة والنقصان"[2].

ومثال ذلك قول الشاعر:

فأصبحتُ من ليلى، الغــداةَ، كقابــــضٍ على الماءِ خانتْــه فــروجُ الأصابـــعِ

وقد نصح الجرجاني بالاستعانة، في فهمه، بالتدرج إليه، من "التشبيه الصريح الذي ليـــس بتمثيل، كقياس الشيءِ على الشيءِ في اللون، مثلا "كَحَنَكِ الغُرابِ". تريدُ أن تعرف مقــدار الشدة لا أن تعرف نفس السواد على الإطلاق"[3].

وبصفة عامة فإن "الأُنسَ" راجع إلى الانتقالِ من "الصفة والخبرِ إلى العَيَــانِ ورؤيــة البصرِ". وذلك أن "المشاهدةَ تؤثِّر في النفوس مع العلمِ بصدقِ الخبرِ"[4].

التقسيمُ المذكورُ ينظرُ إلى الجانبِ الإقناعي الحِجاجي، والجانب الشعري القـــائم علـــى المبالغة. ومن ملاحظة الأمثلةَ التي شغلت الجرجاني في حديثه عن التمثيل، وهـــي فـــي أكثرها لشعراء متقفين مثل أبي تمام والمتنبي وابن الرومي وغيرهم، أي أن فيها تأملاً فــي

---

1 ــ أسرار البلاغة 103 .

2 ــ نسه .105.

3 ــ نفسه 105.

4 ــ أسرار البلاغة 105- 106. ويستشهد لحاجة النفس إلى المعاينة بقوله تعالى: "قال: بلـــى، ولكــن ليطمئنَّ قلبي". (.البقرة260/2)

الكون واستخراجاً لأوجه التشابهات الغريبة والتماساً للحجج في الطبيعـــة، نـــدرك هـــذه الازدواجية بين العقل والحس، بين الإقناع والتأثير، بين الصدق والكذب..الخ. وقد شُـــغف الشعراء، بعد ذلك، بهذه الأقيسة كما نجده في الشاعر:

ســـافرْ تجـدْ عِوضـــاً عمَّـــنْ تفارقُـــه،	وانصبْ، فإن لذيذ العيش فـــي النصـــب
إنـــي رأيـــتُ وقـــوفَ المـــاء يُفســـدُه،	إن سال طابَ، وإن لم يجـــرِ لـــم يطـــبِ
الأسد لولا فراق الغـــاب مـــا اقترســـت	والسهمُ لولا فراقُ القـــوسِ لـــم يصـــبِ
و الشمس لو وقفت فـــي الفُـــلكِ دائمـــةً	لملّها النـــاسُ مـــن عُجم و منَ عَـــربِ

ولذة المعرفة هي الخلفية الفلسفية لقضية الصدق التي نعرض لها لاحقاً.

ب.1. 2 ــ لطف المفارقة:

"وهاهنا ــ إذا تأملنا ــ مذهبٌ آخرُ في بيانِ السبب الموجب لذلك، هو ألطـــفُ مـــأخذاً وأمكن في التحقيق، وأولى أن يُحيط بأطراف الباب، وهو أنّ لتصوُّرِ الشبهِ من الشيء فـــي غير جِنسه وشكِله..باباً آخرَ من الظَّرفِ واللُّطْفِ"[1] وهذا يَصدقُ على "التشبيهات" ســـواء كانت عامية مشتركة "مثل تشبيه العين بالنرجس، أم خاصية مقصورة علـــى قـــائل دون قائل" مثل تشبيه الثريا بعنقود كرم منور.

"وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشدَّ كـــانت إلـــى النفوسِ أعجب، وكانت النفوسُ لها أطرب"[2].

هذا عن أوجه التشبيه بصفة عامة غير أنه يعود بعد ذلك ليخص التمثيل بالمزية: "وإذا ثبت هذا الأصل، وهو أن تصوير الشبه بين المختلفين في الجنـــس ممـــا يحـــركُ قُـــوى الاستحسانِ، ويثيرُ الكامنَ من الاستظراف، فإن التمثيلَ أخصُّ شيء بهذا الشأن، وأســـبقُ جَارٍ في هذا الرهان"[3].

بل يتجاوز الأمرُ حدود اللغة إلى المجال السميائي العام حيث تتسع شـــعرية المنـــافرة

---

[1] ــ أسرار البلاغة 108 ــ 109.

[2] ــ أسرار البلاغة 109.

[3] ــ نفسه 111.

وما يتبعها من غرابة وعَجَب لكل مظاهر الصنعة:

"**وما شرُفت صنعةٌ، ولا ذُكرَ بالفضيلةِ عملٌ إلاّ لأنهما يحتاجان من دقة الفكر، ولطف النظر، ونفاذ الخاطر، إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما.. ولا يقضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات**، وذلك بَيِّنٌ لك فيما تراه من الصناعات وسائر الأعمال التي تنسب إلى الدقة، فإنك تجدُ الصورةَ المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشدَّ اختلافاً في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينها، مع ذلك أتمَّ، والائتلافُ أبينَ كان شأنُها أعجبَ، والحذقُ لمصورِها أوجبَ"[1].

وحين يوغلُ الجرجاني في فاعلية المفارقات، ولطف مأخذها، واعتمادها على الرّوية لا على الحس، نحس وكأنه ينقض القول بأسبقية المعرفة الحسية، واطمئنان النفس إليها: "فلم تأتلفْ هذه الأجناس المختلفة للمتمثِّل، ولم تتصادف هذه الأشياء **المتعادية** على حكم المشبِّه إلا لأنه لم يُراعِ ما يحضر العين ولكن ما يستحضر العقلَ، ولم يُعنَ بما تنال الرؤيةُ بل بما تعلقُ الرويةِ، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى فتحويها الأمكنة، بل من حيث تعيها القلوبُ الفطنة"[2].

"ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيلَ بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيلهُ أحلىَ، وبالميزة أولى"[3].

تأمل هذه الدقائق، ولا تعول على التخطيء، بل التمس التفسير في واقع الأدب القديم والتأثيرات الفلسفية التي تعرض لها المؤلف. فإن الأمر يبدو صراعاً بين الوظيفتين الإقناعية الحجاجية، والشعرية التخييلية الخالصة، وهو صراع لا يبدو حسمه في تلك المرحلة التاريخية ممكنا. وأحد مظاهره الفجةُ الصراعُ بين أنصار الطبع وأنصار الصنعة والبديع بين المدافعين عن سلطة المحافظة والمحتكرين لعمود الشعر وبين المؤولين للإبداعات الجديدة في الشعر العباسي خاصة. وقد اضطر الجرجاني للاعتبارين: المنهاجي والظرفي إلى إيقاف هذا المد المتوسع لنزعة المفارقة حتى لا تذهب بالوظيفة التواصلية اللغوية، فأثار سؤال الغموض وحدوده[4].

---

[1] ـــ أسرار البلاغة 127.

[2] ـــ نفسه 129.

[3] ـــ نفسه 118.

[4] ـــ نفسه 118.

"فإن قلتَ فيجب، على هذا، أن يكون التعقيدُ والتعميةُ وتعمُّدُ ما يُكسب المعنى غُموضاً مشرفاً له وزائداً في فضله، **وهذا خلافُ ما عليه الناس.** ألا تراهم قالوا: إن خير الكلام

ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك. فالجواب أني لم أُردْ هذا الحدَّ من الفكر والتعب"[1].

فهناك جاذبية النظرية التي تجد في المفارقة وتعقيد العلاقات مصدر العجب والاستحسان، وهناك "ما عليه الناس" أي المقاييس البلاغية المهيمنة. بين إغراء النظرية، وسُلطة الواقع (وطبيعة النص القديم كذلك) يبحث الجرجاني عن مصالحة تحد من غلواء المفارقة وتجعلها دالة.

وفي سبيل ذلك قدم التوضيحات والقيود التالية:

1 ـــ ليس كلُّ غموض يُحوجُ إلى النظر غموضاً فنياً، فقد يكون مجرد تعقيد ناتج عن سوء ترتيب الألفاظ. ولذلك "ذُمَّ هذا الجنسُ، لأنه أحوجَكَ **إلى فِكر زائدٍ على المقدارِ الذي يجبُ في مِثْله**"[2].

2 ـــ ليس الناس جميعاً مؤهلين لكشف أسرار المفارقات كما سنرى، "فما كل أحد يفلح في شق الصدفة"[3]. وتبعاً لذلك فليس الشاعرُ مقيداً بمقامات خاصة يُراعيها، ويراعي قدرتها على الفهم والتأويل.

3 ـــ كلما كان المعنى لطيفاً عجيباً كلمَا كان العناءُ المبذول في استكشافه مبرَّراً، "وإنما يزيد الطلبُ فرحا بالمعنى، وأنساً به، وسرورا بالوقوف عليه، إذا كان لذلك أهلا"[4]. وشأنُ الغامضِ الذي ليس وراءه شيءٌ شأنُ البخيلِ الذي لا يقنع بعاهة البخل حتى يدعي الفضل، ويشمخ بأنفه، والمماطلِ الذي يُخلفُ الوعود فلا يفي بشيء رغم طول الانتظار[5]. ولهذه الفكرة علقه بمبدأ "المقدار" الذي يَجِبُ المُشارِ إليه (في رقم 1).

---

[1] ـــ أسرار البلاغة 118..

[2] ـــ أسرار البلاغة 120. وقد كان ابن سنان، معاصر الجرجاني، مشغولا بالنظر لهذا النوع كعيب من عيوب الفصاحة.

[3] ـــ نفسه 119.

[4] ـــ نفسه 120.

[5] ـــ نفسه 120 ـــ 121.

4 ــ لابد من وضع علامات على طريق المعنى. ففي ظلمة ليلِ المعنـــى يســتحضرُ الجرجاني صورةَ "المنارِ" الذي توقدُ فيه "الأنوارُ" لهداية السالكين.

يقول مقارنا بين المعقَّد والملخَّص (أي المسير):

"المعقد من الشعر والكلام لم يذمَّ لأنه مما تقعُ حاجةٌ فيه إلى الفكر على الجملة، بل لأن صاحبه يُعثر فكرك في مُتصرَّفه، و يُشيك طريقَك إلى المعنى، و يوعرُ مذهبَك نحوه، بـل ربما قسَّم فكرك، وشعَّب ظنكَ، حتى لا تدري من أين تتوصلُ، ولا كيف نطلب.

وأما الملخَّص فيفتح لفكرتك الطريقَ المستوي ويُمهدُه. وإن **كان فيه تعاطفٌ أقـــامَ عليـــه المنارَ، وأوقدَ فيه الأنوارَ**، حتى تسلكه سلوكَ المتبين لوجهته"[1].

5 ــ الوضوحُ لا يعني أن يكون الكلامُ غُفلا ساذجاً لا يحوج إلى نظر. فحتى الكـــلامُ البين الواضحُ قد يُبنى بطريقة فنية فيقتضي النظرَ والتأملَ وبناءَ الكلام بعضه على بعض:

"ليس إذا كان الكلامُ في غاية البيان، وعلى أبلغ ما يكون من الوضوح، أغنـــاكَ ذاك عـــن الفكرة، إذا كان المعنى لطيفاً، فإن المعاني الشريفة اللطيفة لابد فيها من بناء ثـــانٍ علـــى أول، ورد تالٍ إلى سابق"[2]. بحيث توضع الصورة في سياقها فتغتني دلالتها. وهي وجـــه آخر لقضية البناء على التراكيب والصور. وهذه مسألة في غاية الدقة مما وسعه منظـــرو جمالية التلقي[3].

هكذا يتأرجح الجرجاني بين خصوصية المعنى الشعري الذي بناه على الجمـــع بيـــن المتنافرات، وبين المطلب اللغوي في الوضوح، فيؤولُ إلى أن الْغرض في نهاية المطـــاف

---

[1] ــ أسرار البلاغة 125- 126. و"التعاطف" تعبير جميل، لأنه يدل على تقاطع المعاني وتشعبها في نقطة ما كما يقع في ملتقى الطرق.

[2] ــ أسرار البلاغة 123.

[3] ــ نحيل بوجه خاص على مفهوم "وجهة النظر المتنقلة" داخل النص عند فولفغانغ إيزر . انظـــر كتابـــه: L'Acte de lecture.

وقد عالجنا تصور الجرجاني لموقع القارئ بين النص الواضح القابل للبناء والنص الغامض المجزي فـــي ضوء جمالية التلقي في مقال نتوقع ظهوره ضمن أعمال المؤتمر السابع للنقد الأدبي المنعقد بجامعة أربـــد خلال شهر يوليوز98. وعنوانه: القارئ وإنتاج المعنى في الشعر العربي القديم.

هو ما يتيحه المعنى حتى ولو كان واضحاً من تأمل وإعادة نظر مثمرين مولِّدين للمعـاني، أو مستكشفين للمعاني الخفية أو المُحتملة.

في مناقشة الجرجاني لقضية الغموض والوضوح يحضر نموذجان متطرفان؛ البحـتري وأبو تمام، فالبحتري يعطي عفوا وبيسر:

"وإنك لا تكاد تجد شاعراً يعطيك من المعاني الدقيقة مع التســهيل، والتقريـب، ورد البعيد الغريب إلى المألوف القريب ما يعطي البحتري، ويبلغ في هذا مبلغه"[1].

وأبو تمام قد يُتعب بغير طائل: "وذلك مثل ما تجده لأبي تمام من تعسفه في اللفظ، وذهابه به في نحو من التركيب لا يهتدي النحو إلى إصلاحه، وإغـراب فـي الـترتيب يَعمَـى الإعرابُ في طريقه، ويَضلُّ في تعريفه، كقوله:

ثانيـه فـي كبـدِ السمـاءِ، ولم يكـنْ لاثنيـنِ ثـانٍ إذ هُمـا فـي الغـارِ"[2]

يُرجع الجرجاني وضوحَ الدلالة إلى أمرين:

1- أخذ الصورة على وجه الإجمال لا التفصيل؛ لأن إدراك الجملة أسبق إلى النفس من التفاصيل[3].

2- كون المعنى أو الشيء المتصل به متداولاً متردداً على الأبصار والأذهان[4].

فقد يكون المعنى واضحاً في أصله لتناوله ظاهر الأشياء، وقد يلحقه الوضوح بسـبب الابتذال الناتج عن كثرة الاستعمال. ومن هنا نفهم أن سبب الغرابة هو **التفصيل والجدة** أو بعبارة أدق هو **التفصيل** الذي لم يدركه بعدُ الابتذال.

والتفصيل هو تناول صفتين فأكثر من زوايا مختلفة[1]، وهـو علـى أوجـه نبرزهـا بالتشجير التالي:

---

[1] ــ أسرار البلاغة 124.

[2] ــ نفسه 121.

[3] ــ نفسه 137.

[4] ــ نفسه 134. يذكر حديث الجرجاني هنا بحديث الفلاسفة عن التعرف والاستدلال في تلخيص فن الشعر لأرسطو.

أوجه التفصيل

1)أخذ بعض وترك بعض
"وهو الأحق بهذا الاسم" مثل فصل الحدق عن الجفون: "لها حدق لم تتصل بجفون"

2)الأخذ من كثير
من الجهات مثل الشكل واللون
(الثريا بالعقد)

3 ــ تمييز الخصوصية
(صوت البازي: ما ليس في كل صوت)

"واعلم أن هذه القسمة في التفصيل موضوعة على الأغلب الأعرف، و إلا فدقائقـــه لا تكاد تضبط"[2].

وتتجلى صور التفصيل في التشبيه المركب من شيئين أو أكثر، وهو قسمان:

التشبيه المركب[3]

1 ــ التركيب بحسب الطرفين

تشبيهُ مركبٍ بمركبٍ
(مثل تشبيه الشقيق بأعلام على رماح من زبرجد): "فبِكَ حاجة في ذلك إلى مجموع أمور لوأخللت بواحد منها لم يحصل الشبه[4]، وكذلك لو خالفت الوجه المخصوص".

تشبيه هيئة بهيئة
(على الإجمال)

---

[1] ــ أسرار البلاغة 144.
[2] ــ نسه 146.
[3] ــ نفسه 147.
[4] ــ نفسه 147.

2 ــ التركيب

بحسب السكون والحركة

- اقتران هيئة الحركة بالشكل واللون (ص157)
- الحركة مجردة (تشبيه البرق بحركة المصحف)
- الشكل مجرداً "يُقعي جلوس البدوي المصطلي" (ص162)

ب. 2 ــ الهمس الشعري وإحراجات الصدق والكذب

تعتبر قضية الصدق والكذب في البناء العام لنظرية الجرجاني مظهرًا وعرضاً لقضية **المعرفة والمفارقة**. بل ربما أمكن القول بأنها معالجة لنفس القضية بإدخال الاعتبار الديني الذي حضر كأزمة عنيفة ولكنها عابرة، لم تغير مسار النظرية.

في تمييز المعاني التخييلية **الفردية** أو **الخاصة**، التي **يبنيها** الشاعر ويتميز بها ويفتضح من ينتحلها، وصلَ الجرجاني بشكل عفوي (من خلال الأمثلة التطبيقية، التي حللها بكفاءة وذوق) إلى الاقتناع بأن ما لا يمكن الاشتراك فيه لا يمكن أن يكون نتاج معطيات مشتركة. الذي يمكن الاشتراك فيه هو المنطقي العلمي، أما الشعري فيقوم على الانتقاء والمسامحة وعدم الالتزام بالبرهنة على المبادئ لأنها موجودة داخل النص لا خارجه: فـ "لا يؤخذ الشاعر بأن يُصحّحَ كونَ ما جعله أصلاً وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية ، وأن يأتي على ما صيره قاعدة وأساساً ببينة عقلية. بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بَينةً"[1] كافية.

لا يمكن مثلا منازعة البحتري في تزيينه للشيب في قوله:

وبياض البازِ أصدقُ حسناً، إن تأمّلْتَ، من سوادِ الغُراب

"وقد ترك أن يفكر فيما عدا ذلك من المعاني التي يُكرهُ لها الشيب، ويناطُ بها العيب"[2].

[1] ــ أسرار البلاغة 235.

[2] ــ نفسه 234.

وإلا واجهنا البحتريَ نفسُه بقوله:

كلّفتـمـونا حـدودَ منطقـكـم	فـي الشعر يغني عن صدقِـه كذبُـه

إن "**المنطق**" هنا هو "القول الحق" الذي يقوم عليه من العقل برهان يُقطع به، ويلجئ إلى موجبه" والحال "أن الشعر يكفي فيه التخيُّل والذهابُ بالنفس إلى ما ترتاحُ إليه من التعليل"[1]. وهذا هو معنى الكذب الذي تقتضيه مقابلة الصدق.

غير أن هذا التوجيهَ الفنيَّ لم يدفعِ الحرجَ الأخلاقيَّ الذي انبعث بمجرد ما طُرح الرأي المخالف، الذي يقول: "خيرُ الشعر أصدقُه"، هذا الرأي الذي يُدعمه، هو الآخر، قول الشاعر:

وإن أحسن بيت أنت قائله	بيت يقال إذا أنشدته صدَقَا[2]

لم يؤول الجرجاني هذا القول في اتجاه تخييلي بحيث يراد بالصدق الإيهامُ وقوةُ الانسجام الفني، الذي يوهم الصدق، بل اتجه به اتجاها **منطقيا** و **أخلاقياً**. فقال:

"فقد يجوز أن يُرادَ به أن خيرَ الشعر ما دَلَّ على حِكمةٍ يقبلها العقل، وأدب يجبُ به الفضل، وموعظة تُروضُ جماحَ الهوى، وتبعث على التقوى.. وقد يُنحَى بها نحو الصدق في مدح الرجال"[3].

بل تجاوز المحتوى إلى الشكل نفسه إذا أضاف، بعد التنصيص على تعارض القولين "في اختيار الشعر"[4]: "فمن قال: "خيره أصدقُه" كان ترك الإغراق والمبالغة و التجوز إلى التحقيق والتصحيح واعتماد ما يجري من العقل على أصلٍ صحيح أحبّ إليه وآثرَ عنده"[5].

برغم فتح الباب للحجاج بما يشبه الحياد فإن ما قدمه الجرجاني من حجج لصالح الصدق لا يصمد في وجه حجج خَصمه؛ فهو يَحصُرُ مزيةَ الصدق في الفائدة وبقاء الأثر

---

[1] ـ أسرار البلاغة 235 .

[2] ـ نفسه 236.

[3] ـ نفسه.

[4] ـ نفسه 236.

[5] ـ نفسه 236 .

("ثمرهُ أحلى، وأثره أبقى، وفائدته أظهر، و حاصله أكثر"[1]). دون بيان الإمكانيات التي يتيحها للشاعر باعتبار خصوصية مجاله. في حين يتوسع كثيراً في بيان مزية القول الآخر وما يفتحه أمام الشاعر من إمكانيات التوسع في القول: فـ "الصنعة إنما يمتد باعها، وينشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها، حيث يَعتمدُ الاتساعَ و التخييلَ ويدَّعي الحقيقةَ فيما أصلُه التقريبُ والتمثيل، وحيث يقصدُ التلطفَ والتأويلَ"[2].

بل يورد مجموعة من الانتقادات التي يمكن توجيهها للقول بالصدق، حيث يكون الشاعر كمن يسير في قيود ضيقة ("كالمُدَانَى قيده")، يتصرف في "معانٍ معروفة، وصور مشهورة". فهي، وإنِ كانت جواهر، فلا يُرجى ازديادُها. بل هي "كالأعيان الجامدة التي لا تنمى ولا تزيد، ولا تُربح ولا تفيد. وكالحسناء العقيم، والشجرةِ الرائعة لا تمتع بجنى كرمٍ"[3].

كان الجرجاني قد صرح عابراً قبل هذه المرافعة وأثناء عملية التمييز بأن القبيل "الأول أولى"[4]، أي الكذب. وكان المفروض أن تنتهي هذه المرافعة حسب محتواها وما جلبته من نعوت للطرفين بالحكم للتخييل ولكنه فضل أن يصدر حكما عارضاً لصالح الصدق حتى وإن كانت دعوى الكذب راجحة:

"هذا ونحوُه يمكن أن يُتعلق به في نصرة التخييل وتفضيله. والعقلُ بعدُ على تفضيل القبيل الأول (الصدق) وتقديمه.. وما كان العقلُ ناصرَه والتحقيقُ شاهده فهو العزيز جانبه.. وقد قيل: الباطلُ مخصومٌ وإن قُضي له، والحق مُفلج وإن قضي عليه"[5] .

لقد انجرف الجرجاني حينا مع الحرج الأخلاقي ونسي حتى المقدمة الرائعة التي انطلق منها حين أعفى الشاعر من تحقيق مقدماته. لقد غاب النص الشعري وحضر الوازع الأخلاقي. بعد هذا الموقف اضطر الجرجاني للوقوف لحظة قام فيها بالإجراءين التاليين:

1 ــ أعادَ النظر في علاقة الصدق بالإبداع الشعري، معترضا على القول بعجز

---

1 ــ أسرار البلاغة.

2 ــ نسه 237.

3 ــ نفسه.

4 ــ نفسه 236.

5 ــ نفسه. على تفضيله: أي حاكم بتفضيله.

المعاني الصادقة عن الإبداع دون أن يقدم على ذلك أكثر من مثال واحد هو قــــول أبــي فراس[1]:

و كنـــا كالسهـــام إذا أصـــابــت   مراميهـــا فراميهـــا أصابـــــا

و هذا مثال واحدٌ لا يصمدُ أمام الصفحات الطـــوال مـــن الأبيـــات والقصـــائد التـــي سيوردها، بعد نهاية هذه الأزمة، في الاستشهاد لعلو مكانة التخييل.

2 ــ ضيَّق مجال التخييل وسحبَ الاستعارة منه، وألحقها بمجال الصدق!

"وجملة الحديث الذي أريدُه بالتخييل هاهنا ما يُثبت فيه الشاعرُ أمراً هو غير ثابت أصـــلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه، ويريها ما لا تــرى... وستمر بك ضروب من التخييل هي أظهر أمراً في البعد عن الحقيقة تكشف، وجهه فـــي أنه خداعٌ للعقل وضرب من التزويق"[2].

والحال أن الجرجاني قد استعمل التخييل في تحليلاته على طول الكتاب بمعنـــى عـــام يقترن بالتأول الموهم الذي نجده في الاستعارة والتمثيل..الخ

وحين ضاق التخييل إلى هذا الحد سحب منه المؤلف الاستعارة بدعوى "أن المســـتعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة، وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك"[3]. و ليس مـــن السهل استيعاب هذا التبرير بالنظر إلى المستويات العقليـــة و التخييليـــة مـــن مســـتويات الاستعارة التي جعلها المؤلف في قمة هرم المشابهة (في القسم الأول من الكتاب). ولذلـــك يبدو أن الاعتبار التالي، الذي جاء مباشرة بعد هذا التبرير، هو صاحب الكلمة فـــي هـــذه اللحظة من مسيرة التنظير عند الجرجاني. قال: "وكيف يعرض الشك فـــي أن لا مدخـــل للاستعارة في هذا الفن، وهي كثيرة في التنزيل، على ما لا يخفى"[4].

إن هذا الموقف الطارئ يناقض منطلق الجرجاني في أول القسم الثالث مـــن الأســـرار حين اعتبر المعاني الصحيحة مشتركة أو مشاعة لا تدخل في مجال الأخذ والسرقة، فـــلا

---

[1] ــ أسرار البلاغة 238.

[2] ــ نفسه 239.

[3] ــ نفسه 238.

[4] ــ نفسه 238.

يخطر بباله أنه يضع الاستعارة في هذا المستوى.

ويبدو، والله أعلم، أن هذه الأزمة هي التي اقتضت استئناف قضية الأخذ والسرقة على أسُسٍ جديدة، في فصل جديد لا يشوشه مصطلح التخييل وإن كان مفهومه وأمثلته حاضرين فيه، كما تقدم في البنية.

بعد مناقشة هذه القضية العارضة أعلن الجرجاني عودته إلى الموضوع الأساسي وهو "الفصل بين المعنى الحقيقي وغير الحقيقي"[1]، فشرع في تفصيل القول في أنواع التخييل، وضَربَ الأمثلة تلو الأمثلة و كال الثناء تلو الثناء للصور المخيلة، من نظير قوله في التشبيهات التي يتم فيها تأول صفة:

"وينبغي [أن يُعلم] أن باب التشبيهات قد حظي من هذه الطريقة بضرب من السحر لا تأتي الصفة على غرابته، ولا يبلغ البيانُ كل ما ناله من اللطف والظرف.. ويشهد للشعر بما يطيل لسانه في الفخر، ويبين جملة ما للبيان من القدرة والقدر"[2]. ولا شك أن المقصودَ بالتشبيه، هنا، هو المعنى العامُ الذي يشملُ الاستعارةَ والتمثيلَ القائمين على التركيب المفتقرين للتأويل لبعد المأخذ، وليس التشبيه باعتباره مستوى حسيا غير تأويلي كما يؤكد تحليله الموالي لهذا الكلام.

في عنفوان الانتشاء بإبداعات الشعراء العباسيين في مجال التخييل وبناء الصور بعضها على بعضٍ وقف الجرجاني يستأنف مرة أخرى الحديث عن وظيفة الشعر دون أن يعود لطرح قضية الصدق.

لقد عاد الجرجاني ليبين أن وظيفة الشعر تقوم على الإيهام المثير للعجب بشكل **غير مباشر**، وقد استدعت هذه الصفة نعوتا مثل **الوحي** و **الخفاء** و **الهمس** حيث تسري نفسٌ في نفس بدون ضجيج أو قعقعة ليُخرج السامعون "إلى التعجب لرؤية ما لم يروه قط، ولم تجر العادة به"[3]. وهذا لا يتم حتى **يجترئ الشاعر "على الدعوى جراءة من لا يتوقف ولا يخشى إنكار منكر، ولا يحفل بتكذيب الظاهر له"**[4].

---

[1] ــ أسرار البلاغة 240.

[2] ــ نفسه 247. وما بين معقوفين زيادة منا.

[3] ــ أسرار البلاغة 264.

[4] ــ نفسه

بعد تحليل أمثلة تركيب الصورة وتناسي الاستعارة والمجاز للبناء عليـــهما ينتــهي الجرجاني إلى الخلاصة التالية:

"وهذا موضع في غاية اللطف لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساساً يعرف وحــي **طبع الشعر، وخفي حركته التي كالهمس، وكمسرى النفس في النفس**"[1]. ثم يضيــف: و **"تقرير الدلالة" يؤدي إلى بطلان "الأريحية"**.

إن الشعر، في نظر الجرجاني، يؤثر في الحياة، كما تقدم، فيرفع ويضع ويحسن ويقبـح ويؤيد ويدحض، وكل ذلك في خفاء فيفعل فعل "الكيمياء وقد صحـــت" ويدعــي "دعــوى الإكسير وقد وضحت" [2]. **إلا أن دعواه "روحانية تتلبس بالأوهام والأفهام دون الأجســام والأجرام"**[3].

الشعرُ هو الذي يُلبس الدواء المرَّ حلاوة فيقدم الجد في لباس الهزل[4]:

يُرَى حكمةً ما فـيــهِ، وهــو فُكــاهــةٌ   ويُــقْضَى بــما يقضــي به وهو ظالــمُ

وهو على حد قول ابن سكرة نارٌ بلا دخان:

والشـــعر نـــار بـــــلا دخــــان   وللقوافـــــي رُقـــــى لطيفـــــــه
كـــم مُعتــلٍ فـــي المحْــل سـامٍ   هَـــوَتْ بـــه أحـــرفٌ خفيـــفـــــهْ

وبهذا العمل الذي يقوم على همس النفس للنفس يتغلب الشعر حتى على الخطابة فـــي مجالها الإقناعي:

عليــــمٌ بأبدالِ الحــــروفِ، و قامــــعٌ   لكل خطيـبٍ يقمـعُ الحــقَّ بــاطلُـــــه

هكذا، في قمة الانتشاء بتحليل الصور الشعرية المركبة، يلتقط الجرجاني مرة أخـــرى خيط ابن الرومي الذي أمسك به مرة مع بيته:

"كلفتمونا حدود منطقكم..الخ".

---

[1] ــ نفسه 266.

[2] ــ نفسه 298.

[3] ــ نفسه .

[4] ــ نفسه 298.

ثم ضاع منه بسرعة مع حضور الوازع الأخلاقي: الصدق. لكأني بالجرجـــاني عـــاد ومعه البيت الثاني لابن الرومي الذي سكت عنه أولا وهو:

و الشعـــر لمـــح تكفـــي إشارتـــــــــه و ليـــس بالهذر طـــولـــت خطبـــه

أقول عاد إلى ابن الرومي وأقصد أنه عاد إلى موقف الشعراء واستحضر شعرَهم الذي ناضلوا به من أجلِ خصوصية مهنتهم أمام علماء اللغة و المناطقة أو الخطباء.

وبالإمساك بهذا الخيط من جديد وإعطاء الكلمة للشعر التخييلي المبدع الموهم يقـــترب الجرجاني من نظرية المحاكاة التي تقوم على الاستمالة لا الاضطرار، ويتم الخروج مـــن الخاصِ إلى العام، من الشعر إلى التصوير والنقش والنحت والنقر:

"فالاحتفالُ وَ الصنعةِ والتصويراتِ التي تروق السامعين وتروعهم، والتخيّـــلات التـــي تهز الممدوحينِ وتحركهم، وتفعل فعلاً شبيها بما يقع في نفس الناظرِ إلى التصاوير التـــي يشكلها الحذاقُ بالتخطيط والنقش، أو بالنحت والنقر. فكما أن تلك تُعجب وتخلبُ، وتـــروقَ و تونقُ وتَدخُلُ النفسَ من مشاهدتها حالةٌ غريبةٌ لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب مـــن الفتنة، لا ينكر مكانه، ولا يخفى شأنه ـــ فقد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابُـــها من الافتتان بها، والإعظام لها ـــ كذلك حكم الشعر فيما يصنعه منَ الصور، ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوسِ من المعاني التي يتوهم بها الجامدُ الصامتُ في صـــورة الحـــي الناطق، والمواتَ الأخرسَ، في قضيةِ الفصيح المُعرب والمبين المميزِ، والمعدومَ المفقـــود في حكمِ الموجودِ المشاهد، كما قدمت القول عليه في باب التمثيل"[1].

إن استخلاصَ وظيفةِ الشعر من القمةِ، أي من أعلى درجاتِ التركيب المُخيلِ الموهـــمِ في التمثيل و التخييل، يعتبر في مفاهيمنا الحديثة موقفاً طَلائعياً يتعاملُ مع آخر الإنجـــازات الشعرية المتضمنة لوعي الشعر لذاتِه كما عبر ابن الرومي وأبو تمام وغيرهما.

* * *

---

[1] ـــ أسرار البلاغة 297. "فكما أن تلك تعجب.....كذلك حكم الشعر..."

إن معالجة الوظيفة الشعرية معالجة فلسفية من خلال البحث في الأسباب النفسية الأولى الكامنة في الطبيعة البشرية (من ميل إلى المعرفة الحسية، أو سمو إلى المعاني الذهنية والمفارقات المدهشة) هَمٌّ خاص بكتاب أسرار البلاغة. وهو جدير، من حيث ارتباطه بالبشر، أن يثير كثيرا من الاعتراضات حين يحاول الامتداد إلى نص من مصدر مطلق، النص القرآني.

لا يسوغ تفسير بلاغة النص القرآني بهذه الاعتبارات الفطرية الإنسانية، بل المناسب تفسير بناء النص من خلال مقاصد المتكلم معلما أو واعظا (واعدا أو متوعدا). إن القاسم المشترك بين صور النظم ـ كما تنبه إلى ذلك السكاكي في تعريفه لعلم المعاني ـ هو مناسبة التراكب للمقاصد.

لما تقدم، لا نجد الأسئلة الفلسفية حول الأسباب الأولى للفاعلية البلاغية الشعرية على وجه التحديد في كتاب الدلائل. **لم تختف الغرابة من كتاب الدلائل ولم يُجحد دورها البلاغي، كما تقدم في المبحث الأول، ولكنها صارت محكومة بالنظم ومرهونة به.** وقد بينا هذه القضية بجلاء، من خلال نصوص صريحة، أثناء الحديث عن الانتقال من الأسرار إلى الدلائل.

الفصل الثالث

بلاغة الصحة والتناسب

تمهيد

نولي عمل ابن سنان أهمية كبيرة لاعتبارين:

أولهما كونه يمثل أحسنَ، بل أجرأ محاولة لصياغة مشروع للبلاغة الصوتية انطلاقا من رصيد معرفي وخلفية مذهبية تُرِيدُ أن تؤِّولَ وتُوجِّه، مثل أي دعوى أيديولوجية، قضايا الأدب لتتلاءم مع مبادئها ومنطلقاتها. إن الدعوى، في هذه الأحوال، لا تقل أهمية في نظر المؤرخ عن الإنجاز.

وثانيهما كون ما أنجزه في حوار بين الخلفية المذهبية[1] والممكن، أي ما تتيحه ثقافة العصر في بعديها التراكمي العربي و المنهاجي الفلسفي اليوناني، يمثل أحسن صورة للبلاغة في مفهومها الكلاسيكي: أناقة الخطاب. وهي بلاغة تمثل رؤية ومنهجا يقفان في وجه رؤية ومنهج آخر يمثله عمل عبد القاهر الجرجاني. وفهم أحد المذهبين رهين بفهم الآخر، ولذلك فإن عمل ابن سنان الخفاجي لا يقل أهمية في نظر المؤرخ الذي يعتمد القراءة والتفاعلات ويرفض منهج الجزئيات وتوثيق الأسبقيات عن عمل عبد القاهر الجرجاني. بل هو أكثر قربا من النص الشعري الكلاسيكي من بلاغة عبد القاهر الجرجاني كما سيتضح خلال التحليل.

ولذلك، وانسجاما مع توجهنا العام، سنتناول عمل ابن سنان كمشروع؛ أهمية نجاحه كأهمية تعثره، كما نتناوله كإنجاز متحقق يحمل رؤية متحكمة.

إن تناول عمل من هذا القبيل من زاويتي المشروع والمنجز يوقع الدارس في شيء من الاضطراب الذي وقع فيه المؤلف، فهو لا يسير في خط مستقيم بل يضطر للسير في أكثر من خط: فهناك مقدمات وخلفيات للمشروع معلنة تؤطر المشروع، وهناك مؤخرات ومضمرات تفسر المنجز بل و تبرره.

يمكن التأكد من ذلك بسهولة بالمقارنة بين **المدخل اللغوي الصوتي الصارم، والمخرج النقدي المصالح المتسامح (أي الخاتمة)**. فليعوِّل القارئ إذن على القراءة الشمولية للعمل في البعدين المذكورين، مع خلاصة، هي عَوْدٌ عَلَى بَدْءٍ لكشف المضمرات:

---

[1] ــ انظر الخلفية المذهبية الموجهة لمشروع ابن سنان في الفصل الأول من هذا القسم.

1) المشروع والمنجز

2) الرؤية البلاغية في المنجز

3) المقام الخطابي والمقام الشعري

المبحث الأول:

المشروع والمنجـز
من الأصوات إلى المعاني

1 ــ الأرضية المِنهاجية

في معاناة تحديد موضوع الفصاحة ومجالها ووظيفتها كشف ابن سنان عن المتخفـي وراء أية عملية علمية تنظيرية تطمح إلى السمو إلى مستوى التفسير. لقد فهم أن عَلْمَنَـة موضوعٍ مَا هي عملية تكثيف متوالية تنتهي إلى تجريد خصائص مشـتركة مـن شـتات الظواهر الملاحَظة.

فما دامَ ليس في الإمكان إعادة الممارسة وتكرارهـا بِحذافيرهـا بـاختلاف أزمنتـها ووقائعها فلا مفر، في نقل المعرفة (البلاغة هنا) لتنميتها واستمرارها، مـن اسـتخلاص

"صفات" وأوجه مشتركة بين الوقائع المتعددة المكونة للواقعة كموضوع وكبناء[1].

النموذج المحتذى هنا ــ وهو النحو ــ يفسر المقصود بالعبارة. فالنحو يستوعب المتعدد من كلام الناس جدّهم وهزلِهم، منظومِهم و منثورِهم، في مقولات محدودة: مسند ومسند إليه، وفضلات تتصل بالزمن والمكان والحال..الخ. والعروض يختزل دواوينَ ومجموعاتِ كلِّ ما جادت به قريحة أجيال وقرون في أنساق معدودة تنضوي في بضعة دوائر.

كان النحو والعروض نموذجاً وَ مثلا أعلى للبلاغيين. فإذا كشف النحاة سِرَّ صناعة الإعراب وخصائص اللغة، وكشف العروضيون سر موسيقى الشعر: نسق توالي الأزمنة في الحركة والسكون، فما الذي يمنع نقاد الكلام من كشف سر الفصاحة وأسرار البلاغة؟

لا شيء يمنعُ من ذلك في نظر ابن سنان، بل هو أمر مشروع اعتمادا على مقدمتين:

1) المقدمة الأولى: كمال "كل صناعة من الصناعات" "بخمسة أشياء على ما ذكره الحكماء"، هي: 1) الموضوع و2) الصانع و3) الصورة و4) الآلة و5) الغرض.

هذه المقدمة أمر مُسلم لسلطة **الحكمة** ولذلك "لا تمكن المنازعةُ فيه"[2].

2) المقدمة الثانية هي، بالنص: "تأليف الكلام المخصوص صناعة".
3) النتيجة: يجب اعتبار الأقسام المذكورة في صناعة الكلام.
وهذا نص كلامه الذي يلخص هذه الخطوات المنطقية:

1ــ "وإذا كان الأمر على هذا (أي قيام تحديد صناعة ما على خمسة أسس) ولا تمكن المنازعة فيه.

2ــ وكان تأليف الكلام المخصوص صناعة.

3ــ وجب أن نعتبر فيها هذه الأقسام" [3].

---

[1] ــ سر الفصاحة 96.
[2] ــ نفسه 93.
[3] ــ نفسه.

ومن هنا تصبح المقارنة بين النجارة والشعر ممكنة:

	النجارة	الكلام المخصوص
الموضوع	الخشب	الكلام المؤلف من أصوات
الصانع	النجار	الشاعر أو الكاتب
الصورة	الاستدارة في الكراسي مثلا	الفصل من الكتاب والبيت من الشعر
الآلة	المنشار القادوم	الطبع والعلوم المكتسبة
الغرض	الجلوس (بالنسبة للكرسي مثلا)	المدح والذم.....الخ

يؤخر المؤلف الحديث عن الصانع والآلة التي يحتاجها إلى موضع آخر من الكتاب: آخره. ويغض الطرف موقتا عن الغرض، لأنه سيُعالجُ في تركيب الألفاظ والمعاني، ويتصدى للمعضلة الحقيقية التي تضعه في موقع خاص من البحث البلاغي، وهي معضلة الموضوع. فيرد وجهة نظر من يدعي أن الألفاظ آلة، كما يجعل المعاني وتأليف الألفاظ مكوناتٍ لصناعة الصانع التي يظهرها في الموضوع أي الصورة. ومن ثم تبقى الألفاظ هي موضوع الكلام المخصوص.

وهنا يطرح الإشكال المنهاجي الجوهري: هل يمكن اعتبارُ الموضوع أي الألفاظ مَجالاً للتفاضل أم لا يمكن ذلك؟

انسجاما مع الخلفية المذهبية للمؤلف اِعتبر اختيار الألفاظ شرطاً من شروط الفصاحة وأدخله في التعريف إلى جانب الصورة أي التأليف قائلا:

"ومع هذا البيان كلِّه فالفصاحةُ عبارةٌ عن حسن التأليف في الموضوع المختار"[1].

وينصُّ بعده على أنه انتهى من "الموضوع والوجه في اختياره، وعلى أي صفة يكون المرضيُ منهُ المكروه"[2]. وكان الذي انتهى منه فعلا هو شروط فصاحة الألفاظ مفردة.

---

[1] ـ سر الفصاحة 95.

[2] ـ نفسه 96.

هذا هو السند المعرفي الذي اعتمده ابن سنان لدعم مذهبه في الفصاحة. وقد أشار إلى المذهب المخالف الذي يعترف بأن الألفاظ موضوع ولكن الصناعة ليست في الموضوع بل في الصورة.

هذا في مستوى الاختيار المنهاجي الذي يدعم المشروع الصوتي ويبرره، أما السند البلاغي للمنجز والرؤية المتحققة (الصحة والتناسب كما سيأتي) فنحيل بصدده على قراءة الفلاسفة العرب لكتاب الخطابة لأرسطو[1]. كما نحيل مباشرة على شرح ابن سينا لخطابة أرسطو.

2 ــ من فصاحة الأصوات إلى بلاغة المعاني

انطلاقا من هذه الأرضية المنهاجية ومن التصور المذهبي السابق ذهب ابن سنان إلى أن "نقد الكلام" فرعٌ (أو "كالفرع") من مبحث الأصوات[2]..ويفهم من كلامه أن الفصاحة تنضوي ضمن نقد الكلام. ولذلك انتدب نفسه لسد هذا الفراغ وتدارك هذا النقص. واعيا و مصرحا بأنه ينحو منحى جديدا: "فإذا أعان الله تعالى ويسَّر تمامَ كتابنا هذا كان مفردا بغير نظير من الكتب في معناه"[3].

هذه هي خلفية عمل ابن سنان وأرضية؛ انطلاقة صوتية صرف وتصور علمي عام. فإلى أي حد استطاع المؤلف السير بهذا المشروع إلى نهايته؟ وهل يمكن إنجاز مشروع من هذا القبيل مع اعتبار التواصل الوظيفة الأولى للغة كما أكد ابن سنان نفسه في مرحلة لاحقة؟

---

[1] ــ في المبحث الثاني من الفصل الرابع من القسم الأول من هذا الكتاب.

[2] ــ يرى ابن سنان أن مبحث الأصوات لم يحظ بدراسة متكاملة، فالمتكلمون وقفوا عند ما أثاره الخلاف بينهم حول طبيعة الكلام، ولم يتجاوزوا ذلك إلى التصنيف في خصائص الأصوات؛ " فلم يبينوا مخارج الحروف ، وانقسام أصنافها، وأحكام مجهورها ومهموسها، وشديدها ورخوها ". وعلى العكس من ذلك موقف النحاة فهم وإن تحدثوا في كل ذلك فلم يخوضوا في حقيقة الكلام، وبذلك أهملوا "الأصل والأس" في نظره. أما "أهل نقد الكلام، فلم يتعرضوا لشيء من ذلك، وإن كان كلامهم كالفرع عليه". (سر الفصاحة 15).

[3] ــ سر الفصاحة 15. وقد ألح على هذا المعنى فقال مرة أخرى: "فإذا جمع كتابنا هذا كلَّه (يقصد منحى المتكلمين ومنحى النحاة ومنحى نقد الكلام)، واخذ بحظ مقنع من كل ما يحتاج الناظر في هذا العلم إليه، فهو مفرد في بابه، غريب في غرضه". (نفسه).

لم يكد ابن سنان ينتقل من المستوى المذهبي إلى المستوى البلاغي حتى بدأ ينزاح عن المفهوم الصوتي الصرف خطوة تلو الأخرى حتى اعترف صراحة بضرورة فتح الباب للمعنى إلى جانب الصوت ليتسع الكلام للفصاحة والبلاغة معا. وهذه هي الخطوات التي سارت فيها عملية التحول:

1.2 ـ التحديد:

1.1.2 ـ من الصوت إلى اللفظ

يرى ابن سنان أن الفصاحة مازالت، من قديم، وإلى عصره، موضوع خلط وادعاء. فعلى كثرة الخائضين فيها ما يزال موضوعها غامضا. وقد أعيا داؤها أبا القاسم الآمدي وأبا عثمان الجاحظ. "و أشكاهُما حتى ذكراه في كتبهما"[1]. هذا هو الموقع الذي يضع فيه ابن سنان نفسه، وهو يعرف الفصاحة. وللخروج من الاضطراب والخلط يقترح التعريف التالي، رابطا آخر كلامه بأوله: "إن الفصاحة، على ما قدمنا، نعت للألفاظ إذا وجدت على شروط عدة .. وتلك الشروط تنقسم قسمين:

[1] الأول منها يوجد في اللفظة الواحدة على انفرادها، من غير أن ينضم إليها شيء من الألفاظ.

[2] والقسم الثاني يوجد في الألفاظ المنظومة بعضها مع بعض"[2].

لقد تم الانزلاق، في هذا التعريف، من الصوت إلى اللفظ: كانت الفصاحة فيما سبق (أي في المقدمات المذهبية، وانتماء نقد الكلام) مبحثا صوتيا، و هاهي الآن تنتمي إلى اللفظ. واللفظ، كما سنرى عند ابن سنان في إطار التقليد العربي العام، متعدد الدلالات: له أبعاد معجمية و تقويمية اجتماعية..الخ إلى جانب بعده الصوتي. وهذه أشياء سنرصدها في مستوى آخر عند ابن سنان. وعموما فقد قايض ابن سنان الصوت باللفظ، وأدخل عنصر النظم جاعلا نصف البلاغة أو أكثرها عمليا في "الألفاظ المنظومة". والحديث عن النظم في الألفاظ باعتبارها أصواتا هو الذي أثار اشمئزاز عبد القاهر الجرجاني، إذ لا نظم للألفاظ عنده حتى تنتظم المعاني في النفس.

---

[1] ـ سر الفصاحة 63.

[2] ـ نفسه.

2.1.2 ـــ من المفرد إلى المؤلف

يظهر أن ابن سنان وجد عسرا كبيرا في تحديد التأليف (أو النظم) انطلاقا من مفـــهوم اللفظ باعتبار الكلمة مفردة أو مضمومة إلى بعضها بشكل لا يصرح فيه بدخول المعنـــــى في الاعتبار.

لبيان ذلك، ولوضع معطيات بين يدي القارئ يرجع إليها في القراءة اللاحقة لمحتـــوى الكتاب نورد "هنا ملخص شروط الفصاحة ونعوتها في المفرد والمؤلف مع بيـــان عســـر الانتقال.

أ ــ شروط فصاحة المفردات منفصلة:

1 ــ "تأليفُ[..] اللفظةِ من حروف متباعدة المخارج"[1]. = تباعد المَخارج

2 ــ أن تكون اللفظة أحسن من غيرها في السمع وإن ســـاواها فـــي "التـــأليف مـــن الحروف المتباعدة"[2]. =الحسن في السمع.

3 ــ "أن تكون الكلمةُ[..]غيرَ متوعرة وحشية"[3]. = (ــ) التوعر والوحشية.

4 ــ "أن تكون الكلمة غير ساقطة عامية"[4]. = (ــ) العامية.

5 ــ "أن تكون الكلمة جارية على العرف العربي الصحيـــح غـــير شـــاذة"[5].= (+) الجري على العرف اللغوي العربي = (ــ) الشذوذ.

6ــ "ألا تكون الكلمة قد عبر بها عن أمر آخر يُكره ذكره"[6] = (ــ) ما يكره ذكره.

---

[1] ــ سر الفصاحة 64.

[2] ــ نفسه.

[3] ــ نفسه 66.

[4] ــ نفسه 73

[5] ــ نفسه 77.

[6] ــ نفسه 85.

7ـ "أن تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف"[1] = الاعتدال

8ـ التصغير، "في موضع عُبِّر بها (أي اللفظة) فيه عن شـــيء لطيــف أو خفـــي أو قليل"[2]. = التصغير.

ب ـ شروط فصاحة المفردات مؤلفة (أي مقترنة ببعضها):

1 ـ تباعد المخارج	(مشترك بين المفرد والمركب)	+
2 ـ الحسن في السمع[3].	(خاص بالمفرد).	−
3 ـ التوعر والوحشية	(خاص بالمفرد).	−
4 ـ العامية	(خاص بالمفرد).	−
5 ـ الجري على العرف اللغوي	(مشترك).	+
6 ـ ما يكره ذكره.	(مشترك).	+
7 ـ الاعتدال.	(خاص بالمفرد).	−
8 ـ التصغير.	(خاص بالمفرد).	−

ج ـ ما ينفرد به التأليف من الشروط والنعوت[4]:

1 ـ "وضع الألفاظ موضعها" = تجنب التقديم والتأخير المخل.
2 ـ " .... " = تجنب القلب المفسد للمعنى
3 ـ "...................."= حسن الاستعارة
4 ـ "...................." = تجنب الحشو غير المفيد..
5 ـ "...................." = تجنب المعاظلة.
6 ـ "...................." = استعمال الألفاظ في مواضعها
7 ـ "...................." = تجنب الألفاظ الخاصة بالحِرف.الخ
8 ـ " من شروط الفصاحة " = المناسبة بين اللفظين صيغة ومعنى.

---

1 ـ سر الفصاحة 87.

2 ـ نفسه 89.

3 ـ نفسه 107. قال معلقا عليه: "وهذا لعمري إنما يرجع إلى اللفظة بانفرادها وليس للتأليف فيه إلا مـــا أثاره التواتر والترادف".

4 ـ توجد هذه النعوت/ الشروط في الصفحات التالية على التوالـــي: 111/1. 114/2. 118/3. 146/4. 157/5. 161/6. 166/7. 169/8. 205/9. 220/10. 229/11 232/12.

9 ــ " من شروط الفصاحة والبلاغة ": الإيجاز.

10 ــ "............................ " : الوضوح.

11 ــ "من نعوت البلاغة والفصاحة " : الإرداف.

12 ــ " من نعوت الفصاحة والبلاغة" : التمثيل.

بعد كل المعطيات التي قدمناها نتساءل هل يتعلقُ الأمرُ بالنسبة لابن سنان هنا بتقسيم ثُنائي:(1) مفرد و2) مركب)، كما أعلن في بداية تحليله، أم تراه تجاوز التقسيم الثنائي لعدم وفائه بالموضوع إلى تقسيم ثلاثي:1) مفرد 2) مركب بحسب المفرد 3) مركب (بقطع النظر عن المفرد).

إن القول بالتقسيم الثنائي كما صرح بذلك المؤلف يقتضي بيان موقع المجموعة الثانية، هل تنتمي إلى المفرد أم إلى التأليف؟

نورد هنا ألفاظ المؤلف ليتبين القارئ كيف انتقل من المجموعة الثانية إلى المجموعة الثالثة معتبرًا كلا منهما قسما ثانيا مقابلا للقسم الأول:

قال في التعليق على القسم الأول:

"فهذه الأقسام الثمانية هي جُملة ما يُحتاج إلى معرفتِه في اللفظة المفردة بغير تـأليف"[1]. ثم قال بعده مباشرة، في التمهيد للمجموعة الثانية:

"وإذا كنا قد تكلمنا على **الكلمة المفردة**، وقلنا فيها ما يستدل به على غيره، فلنذكر الآن ما يحضرنا من القول في **الكلام المؤلف**، وهو **القسم الثاني** مما ابتدأنا بذكره أولا"[2]. ثم قال:

"ونبتدئ الآن بالقول **في تأليف الكلام** على ما قدمناه من أن **القسم الثاني** من الفصاحة صفاتٌ توجد في التأليف، ونعتبر ما يتفق فيه من الأقسام الثمانية المذكورة في اللفظة المفردة" [3].

---

[1] ــ سر الفصاحة 92.

[2] ــ نفسه.

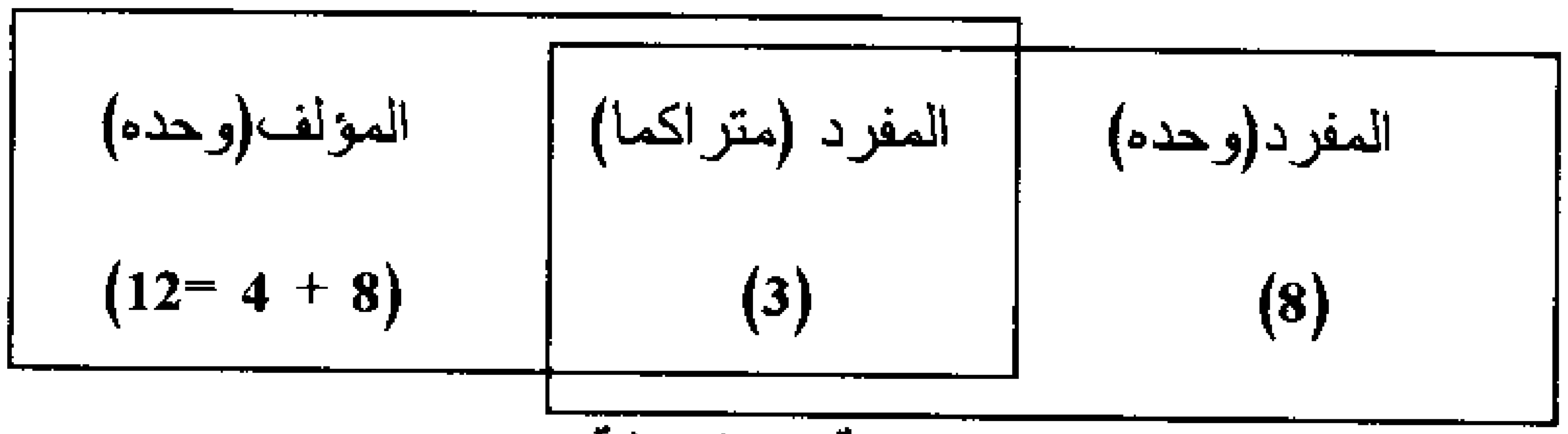
[3] ــ نفسه97.

ثم قال في التمهيد للمجموعة الثالثة، بعد كل الذي تقدم من نعوت المفرد والمركب:

"فهذا ما يتعلق بالأقسام المذكورة في الكلمة بانفرادها، قد أوضحناه وبيناه ونعود إلى ما يختص بالتأليف وينفرد له"[1].

عندنا إذن ثلاث مجموعات من الشروط والنعوت اضطربَ حديث المؤلف في تقديمها.

اَفترض، والله أعلم، أن مراهنة ابن سنان على اللفظ وحده مفرداً ومؤلفاً بقطع النظر عن المعنى هو الذي أوصله إلى باب مسدود خلال فحصه لشروط فصاحة المركب بحسب المفرد، بحيث تبين، فجأة، أن أكثر خاناته فارغة من وجهة نظر التأليف (الأرقام 8.7.4.3.2. أي 5على8). كما أنه استوفى الخانات الثماني المرصودة لاستيعاب المؤلف وبقيت المادة التي يُراد استيعابُها خارج الدائرة التي رُسمت سلفا، فلم يبق هناك مفر من رسم دائرة ثالثة، هي دائرة المؤلّف بقطع النظر عن اللفظ المفرد. وكأني بالمؤلف وقد تحرر من قيد المفرد لم يتحرر من الرقم، أي من عدد الصفات. فحاول أن يدرج نعوت المؤلّف، هي الأخرى، في ثماني خانات. يدل على ذلك اشتراك الشروط السبع الأولى في صفة الوضع في الموضع المناسب ("وضع الألفاظ مواضعها")، كما مضى.



3.1.2 ــ كيف برز إشكال "الفصاحة" و"البلاغة"

إذا نظرنا من **الزاوية التطبيقية** لاحظنا أن لفظ **المعنى** ظهر أولَ ما ظهر في المجموعة الثالثة. وفي هذه المجموعة ظهر أيضا لفظ **البلاغة** مقترنا بلفظ الفصاحة. وظهر، في الوقت نفسه، وصف "**النعوت**" إلى جانب "**الشروط**". (الأرقام: 9 –12).

أما من **الناحية النظرية** فقد اصطدم ابن سنان بمفهوم البلاغة منذ محاولته الأولى لتعريف الفصاحة. واضطرب في التفريق بينهما، فجعل الفصاحة مقصورة ــ في أول

[1] ــ سر الفصاحة 111.

الأمر ـ على وصف الألفاظ في حين لا تكون البلاغة "إلا وصفا للألفاظ مع المعاني"[1]. وهي تبدو هنا أعم. ثم جعل الفصاحة أحد شطري البلاغة، ومن ثم فإن حديثه عن الفصاحة لا يخرج عن البلاغة إلا في اعتبار انصرافه إلى اللفظ[2].

فهذا يجعلنا نميل إلى أن المجموعة الثالثة واردة خارج القسمين المرصودين أصلا لاستيعاب شروط الفصاحة، غير أننا حين نلاحظ إصرار المؤلف في الشروط السبعة الأولى من هذه المجموعة على استعمال عبارة "وضع الألفاظ في مواضعها" نحس بحرصه على إدخال هذه المجموعة ضمن المفهوم الأول للفصاحة، فهو يستعمل هذه العبارة حتى بالنسبة لوضع المعاني في مواضعها (رقم6).

مهما يكن من أمر فقد توسعت الدائرة من اللفظ إلى المعنى، ومن الفصاحة إلى البلاغة، بصريح لفظ ابن سنان.

4.1.2 ـ البحث في المعاني المفردة

أنهى ابن سنان حديثه عن المجموعات الثلاث بهذا التعليق: "فهذا منتهى ما نقوله في الألفاظ بانفرادها واشتراكها مع المعاني، ومن وقف عليه عرف حقيقة الفصاحة و مائيتها، و علم أسرارها وعللها"[3].

وما دام الأمر قد وصل إلى هذا الحد من الالتباس، وما دام أكثر الناس يعدونهما شيئا واحدا فقد ارتأى أن يتحدث عن المعاني المفردة التي تستقل بها البلاغة في تصوره الخاص "ليكون هذا الكتاب كافيا في العلم بحقيقة البلاغة والفصاحة معاً".

---

[1] ـ سر الفصاحة 59.

[2] ـ يقول ابن سنان: "في البلاغة أقوالٌ كثيرة ..وإذا كانت الفصاحة شطرها وأحد جزأيها فكلامي على المقصود ـ وهو الفصاحة ـ غير متميز إلا في الموضع الذي يجب بيانه من الفرق بينهما على ما قدمت ذكره فأما ما سوى ذلك فعام لا يختص، وخليط لا ينقسم". (سر الفصاحة 60).

يبدو لي كلام ابن سنان هنا مناقضا لقوله قبله مباشرة : "وكل كلام بليغ فصيح، وليس كل فصيح بليغا، كالذي يقع فيه الإسهاب في غير موضعه".(ص59). فالفصاحة هنا أعم لأنها تتسع لما لا تتسع له البلاغة.

[3] ـ سر الفصاحة 234.

هكذا ينتهي النضال المذهبي لصالح الأصوات في أول الكتاب إلى مجاملة بيداغوجية واجتماعية تغلب ما يذهب إليه الناس. هكذا يفسر ابن سنان توسعه من الصوت إلى اللفظ، ومن نعت اللفظ بحسب طبيعته الخاصة (وهي الإفراد) إلى التركيب وهو محكوم بالدلالة. وصولا إلى المعنى مجردا من اللفظ!

والواقع أن المراهنة على الأصوات وحدها لاستخلاص بلاغة الخطاب اللغوي مراهنة خاسرة أكثر من المراهنة على المعاني التي تبناها عبد القاهر الجرجاني.

ما هي المعاني المفردة عند ابن سنان؟

نبه ابنُ سنان إلى أن "حصرَ المعاني بقوانين تستوعبُ أقسامَها وفنونَها، على حسْبِ ما ذكرهُ في الألفاظ أمرٌ عسير متعب لا يناسب كتابه. لأنه يرجع إلى علم المنطق وصناعة الكلام[1]. فالمعاني تتعدد بتعدد أماكن وجودها، فهي:

1ـ موجودة في أنفسها.

2ـ وموجودة في أفهام المتصورين لها.

3ـ وموجودة في الألفاظ الدالة عليها.

4ـ وموجودة في الخط.

والذي يهم ابن سنان المعاني الموجودة في الألفاظِ دون الأقسام الأخرى[2].. ثم هو لا يبحث في جميع المعاني الموجودة في الألفاظ بل يخص منها المعاني الخاصة بالكلام المؤلف المنظوم "على طريقة الشعر والرسائل وما يجري مجراهما"[3]. والأوصاف

---

[1] ـ نفسه 234. هذه الإشارة موجودة عند حازم أيضا: "رأيت ألا أشتغل بحصر الطرق التي بها يُماز القول الصادق من غيره، وتفصيل القول في ذلك، فإن ذلك مخرج إلى محض صناعة المنطق".

(منهاج البلغاء 63).

[2] ـ لا نريد أن نوقف الحديث في متن البحث للإشارة إلى هذه المفارقة؛ أي الحديث عن المعاني منفردة ثم العودة مرة أخرى لجعلها في الألفاظ. وسيتضح الفرق الذي اعتبره ابن سنان من خلال العرض المقبل وإن كان غير حاسم في أحوال كثيرة.

[3] ـ سر الفصاحة 235.

المطلوبة من هذه المعاني هي: "الصحة والكمالُ والمبالغةَ و التحرز مما يوجب الطعــــنَ، والاستدلال بالتمثيل والتعليل وغيرهما"[1].

وقد فصلت النعوت المجملة في هذا النص تحت العناوين الثمانية التالية[2]:

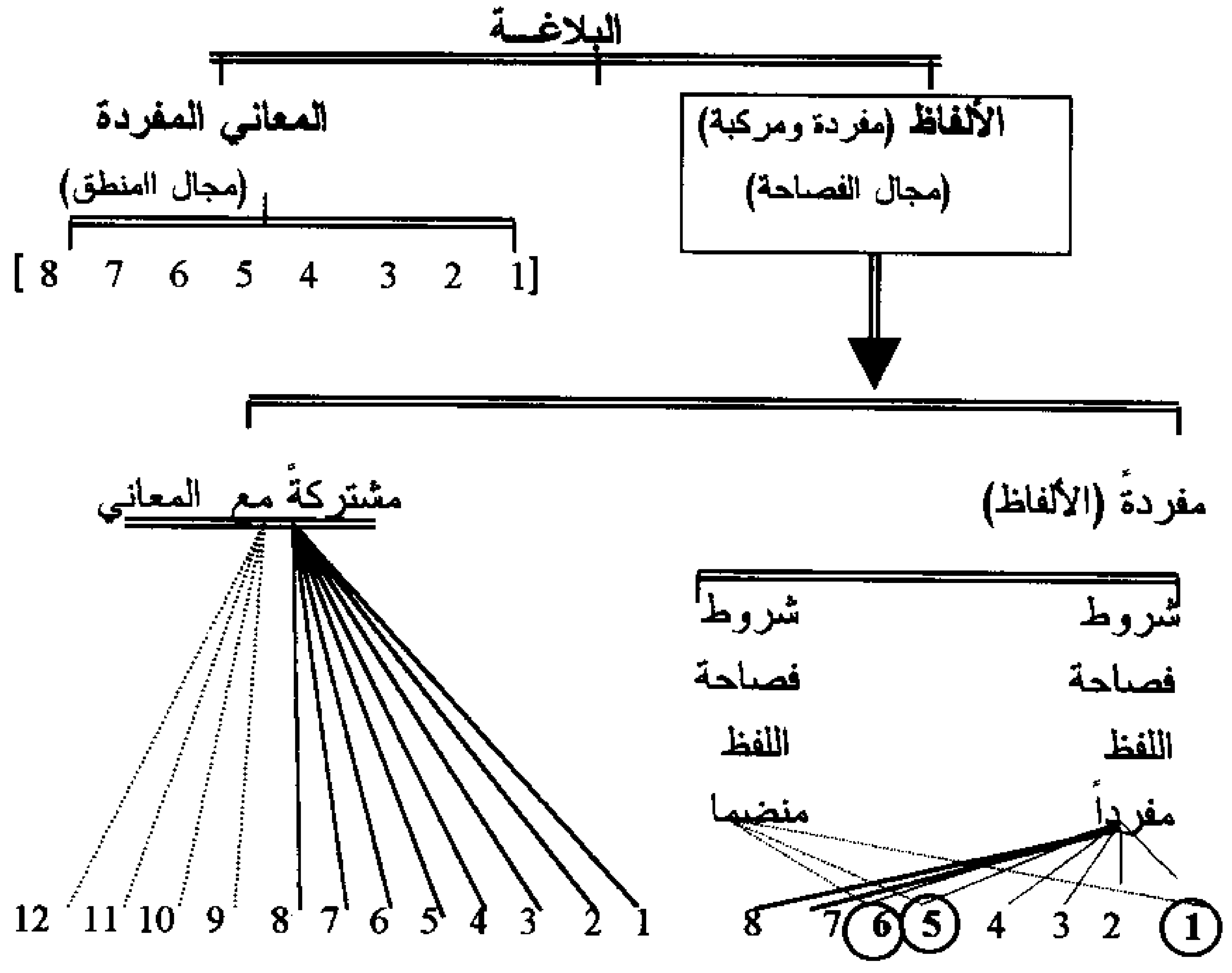
1 ــ صحة التقسيم
2 ــ تجنب الاستحالة والتناقض = صحة الجمع بين المتقابلين
3 ــ عدم وضع الجائز موضع الممتنع
4 ــ صحة التشبيه
5 ــ صحة الأوصاف في الأغراض
6 ــ صحة المقابلة في المعاني
7 ــ صحة النسق والنظم (التخلص)
8 ــ صحة التفسير

يمكن أن نمثل توسع عمل ابن سنان بالشجرة التالية:

---

[1] ــ سر الفصاحة 235.

[2] ــ للاستئناس بعبارة المؤلف نبادر، من الآن، إلى إيراد مقتطفات من تعريفاته بلفظها:
1) "أما الصحة في التقسيم فأن تكون الأقسام المذكورة لم يُخَلَّ بشيء منها، ولا تكررت ولا دخل بعضـــها على بعض"(ص235). 2) "ومن الصحة تجنب الإحالة والتناقض، وذلك أن يجمع بين المتقابلين من جهـــة واحدة"(ص238). 3) "ومن الصحة ألا يضع الجائز موضع الممتنع، فإنه يجوز أن يضع الممتنع موضـــع الجائز إذا كان في ذلك ضرب من الغلو والمبالغة، ولا يحسن أن يوضع الجائز موضع الممتنع لأنه لا علة لجواز ذلك، وهو ضد ما يحمد في الشعر"(ص245). 4) ومن الصحة صحةُ التشبيه، وهو أن يقـــال أحـــد الشيئين مثل الآخر في بعض المعاني والصفات"(ص246). 5) "ومن الصحـــة صحـــة الأوصـــاف فـــي الأغراض، وهو أن يمدح الإنسان بما يليق به، ولا ينفر عنه"...[إلى أن يقول] : "فأما النثر فيجري على هذا المنهاج، ويحتاج فيه إلى معرفة المواضعات في الخطاب والاصطلاحات"(ص256). 6) "ومـــن الصحـــة صحة المقابلة في المعاني، وهو أن يضع مؤلف الكلام معاني يريد التوفيق بين بعضها، والمخالفة فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصحة"(ص267). 7) "ومن الصحـــة صحـــة النســق والنظم، هو أن يستمر في المعنى وإذا أراد أن يستأنف معنى آخر أحسن التخلص إليه، حتى يكون متعلقـــا بالأول وغير منفصل عنه"(267). 8) "ومن الصحة صحة التفسير، وهو أن يذكر مؤلف الكلام معنى يحتاج إلى تفسيره، فيأتي به على الصحة من غير زيادة ولا نقص"(ص 270)



بالنظر إلى هذه الخطاطة العامة التي تصور انفتاحَ مشروعِ ابن سنان وتوسعَهُ:

1ـ من مفهوم الكلام والحديث عن الأصوات باعتبارها أصلا لنقد الكلام.

2ـ إلى الحديث عن فصاحة اللفظ المفرد، وإدخال قضايا غير صوتيـة فيـه مثـل العرف والذوق.

3ـ إلى الخروج من اللفظ نفسه على علاقته إلى ما ينفرد به التركيب.

4ـ ثم إلى ما ينفرد به المعنى.

الصوت ← اللفظ ← التركيب ← المعنى

1 2 3 4

بالنظر إلى هذه التحولات نلاحظ استحالة الرهان المعتمد منطقا. إن الفصل بين اللفظ والمعنى واستعمال اللفظ للدلالة على المعنى في الوقت نفسه (كما في الحديث عن معاني الأغراض) كفيل بأن يؤدي إلى الخلط وتداخل المستويات. وهذا ما نحاول بيانه بعده.

من أبرز أمثلة هذا التداخل توزيع ابن سنان مادة "**المُناسبةِ" بين المعانِي** بين مستويين مختلفين: مستوى تأليف الألفاظ ،ومستوى المعاني المفردة.

قسم ابن سنّان، في البداية، "تناسب الألفاظ من طريق المعنى" إلى قسمين: "أحدهما أن يكون معنى اللفظتين متقاربا، والثاني أن يكون أحد المعنيين مضاداً للآخر أو قريباً من المضاد.."[1].

ثم اقتفي طريق "أصحاب صناعة الشعر" في خص التضاد بمصطلح الطباق (كمصطلح مركزي حَولَه مصطلحات نوعية مثل المخالفة والسلب والإيجاب...الخ)

وخص "تقابل المعاني والتوفيق بين بعضها وبعض حتى تأتي في الموافق بما يوافق و في المخالف بما يخالف على الصحة" بالمقابلة. فقد اتبع ابن سنان التفريق بين الطباق والمقابلة عمليا برغم أنه نص على أنه يختار "تسمية الجميع بالطباق"[2].

بعد هذا قدم الطباق وما يتصل به من سلب وإيجاب ومخالفة في باب تأليف اللفظ وأخر المقابلة إلى باب المعاني مفردة. وقد نص على ذلك في نهاية حديثه عن الطباق بقوله:

"فأما الذي ذكرنا أنه يسمَّي المقابلَة في مراعاة المعاني حتى يأتي في الموافق بما يوافق وفي المخالف بما يخالف على الصحة فسَنُوردُ أمثلتَه عند شروعنا في الكلام على المعاني بعد الفراغ من الألفاظ، وبما يتعلق بها بمشيئة الله"[3].

ثم نص، مرة أخرى، حين الحديث عن المقابلة على أن الأصل فيها التناسب[4]. وقبل

[1] ــ سر الفصاحة 199.

[2] ــ نفسه 200.

[3] ــ نفسه 205.

[4] ــ نفسه 267.

أن يحاول المرء التماس منطق لهذا التمييز بين طبيعة مادتي الطباق والمقابلة يصطدم بالمفارقة التي تنطوي على نسبة المقابلة إلى تأليف الألفاظ من جهة وإلى المعاني مفردة من جهة أخرى.

ومن المفارقات الأخرى التي يثيرها هذا التصنيف جعل التشبيه في باب المعاني المفردة والاستعارة والتمثيل (والكناية أيضا) في تأليف الألفاظ في حين أن العلاقة بين التشبيه والاستعارة والتمثيل وحيدة لدرجة تلتبس فيها الحدود، وقد عرض ابن سنان نفسه لهذه القضية. ففي حديثه عن وظيفة الاستعارة (أي الإفادة والبيان) قال:" والأصل في ذلك ما أفاده التشبيه في الاستعارة من البيان"[1]. وهذا التفسير لوجه فاعلية التشبيه في الاستعارة هو الذي أثار عنده – هو نفسه – سؤال الفرق بين الآليتين: هل هو أداة التشبيه حسب قول الرماني أم شيء آخر غيره، فقال:" وليس يقع الفرق عندي بين التشبيه والاستعارة بأداة التشبيه فقط، لأن التشبيه قد يرد بغير الألفاظ الموضوعة له ويكون حسنا مختاراً ولا يعده أحد من جملة الاستعارة لخلوه من آلة التشبيه، ومن هذا قول الشاعر:

سَفَرْنَ بُدُوراً، وانتَقَبْنَ أَهِلَّةً وَمِسْنَ غُصُوناً وَالْتَفَتْنَ جَآذِرا

وقول الآخر:

وَأَسْبَلَتْ لُؤْلُؤاً مِنْ نَرْجِسٍ فَسَقَتْ وَرْدًا وَعَضَّتْ عَلَى الْعُنَّابِ بِالْبَرَدِ

وكلاهما تشبيه محض وليس باستعارة، وإن لم يكن فيهما لفظ من ألفاظ التشبيه"[2]. والمثالان اللذان أوردهما ابن سنان ينتميان إلى الحدود المتنازع عليها بين الاستعارة (التصريحية) والتشبيه (البليغ) .

فإذا كان الخلاف بين التشبيه والاستعارة بهذا الالتباس فمن الأولى أن يكون بينه وبين التمثيل فهو خلاف غير نوعي يسمح بإدراج بعض هذه الصور في باب اللفظ وبعضها في باب المعنى مفرداً. فحتى وإن نظر إلى ما يتيحه التمثيل (الاستعاري خاصة) والاستعارة

---

1 – سر الفصاحة 119.

2 – نفسه 119.

والإرداف من تعويض عبارة بعبارة أخرى فإن التشبيه في الأمثلة الذي ذكرناه ــ يتيح نفس الشيء:

وأسبلت لؤلؤاً من نرجس فسقت ورداً   وعضت على العناب بالبرد

لؤلؤاً	نرجس	ورداً	العناب	البرد
↓	↓	↓	↓	↓
دموعاً	عيون	خدا	أطراف الأصابع	أسنان

فهذه الإمكانية هي التي استغلها الجرجاني في الدلائل لاستعمال مفهوم اللفظ للدلالة على الاستعارة والتمثيل الاستعاري والكناية، ثم تأويل هذا المفهوم بمصطلح صورة المعنى ومعنى المعنى. و الجرجاني وإن اعتمد أمثلة الكناية والاستعارة والتمثيل لبيان مفهوم الصورة فإنه قد نوه بأمثلة التشبيه في سياقات نظمية دون أن يذكره بالاسم.

لقد أثار هذا الاتجاه جعل (الاستعارة والكناية من صفات اللفظ في السياق الاعتزالي الصوتي) ردَّ فعل عنيف من الجرجاني، كما بينا، توزع بين أمرين:

1 ــ بيان كيف أن ما يُعتبر صوتيا لا علاقة له بالمسموع والمنطوق، كمرحلة أولى: تفنيد.

2 ــ بيان وجه دخول الخطأ على القائلين باللفظ من خلال إعطاء مفهوم وسط بين المجرد والحسي، وهو مفهوم الصورة.

الإجراء الأول يتجه إلى معاصرين لم يفهموا أقوال القدماء فاختزلوا اللفظ في الصوت. والأسلوب المستعمل هنا هو أسلوب اللجاجة والإنكار والتقريع أو الكي كما يقول الجرجاني، ولعل على رأس هؤلاء ابن سنان.

والإجراء الثاني إجراء يهتم بالقدماء ويصالحهم ويتفهم قصدهم في استعمال اللفظ فيقترح مصطلحا جديداً بعيداً عن اللبس الذي صار يثيره "اللفظ".

المبحث الثاني

الرؤية البلاغية في المنجز
الصحة والتناسب

تمهيد :

مقومات الكلاسيكية

يقوم المنجز من بلاغة ابن سنان، وَعَى ذلك أم لم يعِه، على أربعة دعائم رئيسية هي:

1ـ المحافظة (على الأعراف والسنن)

2ـ الاعتدال

3ـ الانسجام

4ـ التناسب

لقد استهوتني، في البداية، قسمة ثنائية تمحور مادة الكتاب حول محوريــن أساسـيين: الصحة والتناسب. فهما مفهومان يخترقان الكتاب من أوله إلى آخره، ويستوعبان مادتـــه إلى حد كبير، خاصة حين نكمل الصحة بالاعتدال ونكمل التناسب بالانسجام. فيمكن القـول بأن عمل ابن سنان يقوم على أساسين:

1ـ الصحة والاعتدال

2ـ والتناسب والانسجام

ومن الأكيد أن أي دارس يحمل هم تفسير رؤية الرجل سيميل إلى هذا التصنيف، لأنـه يكشف عن انتماء بلاغة ابن سنان. فالصحة والتناسب تشكلان جوهـر الفكـر البلاغـي الكلاسيكي[1]. الصحة هي، في الغالب، جواز مرور للمحافظة، والتناسـب هـو ترجيـح للحسي البسيط (المسموع هنا) على العقلي المعقد الذي يرصد عناصر التنافر والشذوذ فـي اللغة والحياة، ويرصد العلاقات البعيدة. وبعبارة أخرى فإن الحسي يهادن العقل ويداعـب الأذن.

هذه القسمة معقولة وهادفة ولكني فضلت تفتيت طرفيها مع الاستمرار فـي مراعـاة مغزاها حتى أقترب من مادة الكتاب أكثر، وأحقق مزيداً من الدقة في الوصف.

---

[1] ــ لخص جيرار دوسون GERARD DESSONS مبادئ الكلاسيكية (كما صاغها بوالو في منظومتـه : فن الشعر(1669-1670م)، فأرجعها إلى ستة مبادئ:1) "أسبقية العقل"، (وعنها تترتب المبادئ الأخرى)، 2)ضرورة الوضوح"، "والوضوح هو في الواقع إحدى نتائج التفكير المتعقل". "واحـترام العقـل يتطلـب استعمال المحسنات الجملية باعتدال، خاصة القلب"، 3) " احترام قواعد اللغة ...فقد اعتبر القصيـد مكانـا لحفظ اللغة"، 4) "اختيار معجم رفيع"، وسرعان ما تعرض هذا المبـدأ السوسـيولوجي للنقـد 5) "سـيادة العروض" أي اتساق التركيب النحوي مع الوقفات العروضية، وتجنب التضمين، 6) "البحث عـن تنـاغم المنظوم"، واجتناب الأصوات المتنافرة ، عن طريـق اختيـار الألفـاظ المتناغمـة.(Introduction a l,'analyse du poème.p.17-18). وراء هذه المبادئ خلفية متحكمة هي محاولة الإخلاص للتقليد الفني الموروث.(انظر المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا لـ فليب فان تيغيم، ترجمة فريد أنطونيـوس. ص:44، وما بعدها).

إن من يدرس عملَ ابن سنان (ثم حازم بعده) بتمعن قد يخيل إليه أن بوالو يستنبط مبادئ الكلاسـيكية مـن تصورهما.

1 ـ المحافظـــة

تتجلى دعوة المحافظة في الإلحاح على احترام الأعراف والسنن اللغوية والاجتماعيـــة والفنية. وقد تجلى إلحاحه على ذلك في الاهتمام بصفاء المعجم الشعري، وتقديم التمفصـل الطبيعي للغة، ورفض الضرورات الشعرية، كما تجلى في الحديث عن المعاني المناســبة للأغراض.

1ـ1ـ صفاء المعجم : العامية والخاصية

رصد ابن سنان نصف شروط فصاحة المفرد لانتقاء المعجم الشعري وتخليصه مـــن الشوائب المعجمية والذوقية. هذه هي القضايا التي تعالجها الشروط رقم: 3،4،5،6.

فالشرط الخامس من شروط فصاحة المفرد هو: "أن تكون الكلمة **جارية** على **العـــرف** العربي **الصحيح** غير شاذة"[1]. "ويدخل في هذا القسم كل ما ينكره أهل اللغة، ويرده علمــاء النحو من التصرف الفاسد في الكلمة. وقد يكون ذلـــك لأجـل أن اللفظـــة بعينـــها غـــير عربية.."[2].

"وقد تكون الكلمة عربية إلا أنها عُبّر بها عن غير ما وضعت له في **عرف** اللغة"[3].

يكمن عيب الخروج عن العرف العربي في كونه يؤدي إلى **العامية** ، ومن هنا يفـــرق ابن سنان بين "مذهب العامة " في استعمال ألفاظ اللغة ومذهب "العرب"[4]. ويورد أمثلة عدة لذلك في الصفحات 78-81.

لا شك أن القارئ قد لاحظ أن مقابل مذهب العامة عند ابن سنان هو مذهب العـــرب. وهذه إحدى مؤشرات المحافظة: فالقديم خاصي لمجرد أنه قديم. وهـــذا الموقـــف يذكـــر بمفهوم **الصواب** عند الجاحظ في البيان والتبيين. وقد سبق الحديث عنه. ومن الطبيعـــي أن يكو ن لعبد القاهر الجرجاني موقف مخالف في قضية الصواب، خاصة حين يتعلق الأمـــر

---

1 ـ سر الفصاحة 77.

2 ـ نفسه 77.

3 ـ نفسه

4 ـ نفسه 78-79.

بتقويم اللسان، فهو لا يرى فيه فضيلة بلاغية، لأنه ليس موطن تفاوت بين القـــائلين، بـــل ربما اعتبره تحصيل حاصلٍ[1].

وكما تظهر العامية في مستوى استعمال الكلمات الشاذة أو الغريبة في سياقها تظــــهرُ في مستوى الابتذال (الشرط الرابع)، فمن عيوب الفصاحة: "أن تكـــون الكلمـــة ســـاقطة عامية"[2]. مثل كلمة "تَفَرْعَنَ" في بيتٍ لأبي تمام. "فإن تفرعن مشتق من اسم فرعون، وهـــو من ألفاظ العامة، وعادتهم أن يقولوا: تَفَرْعَنَ فلانٌ، إذا وصفوه بالجبرية "[3].

ومن الألفاظ العامية عنده "فطير" فهي "عامية مبتذلة" ومثلـــها "ســـراويلاتها" و"عنـــب الثعلب"، بل إن عنب الثعلب مما قد تترفع عنه العامة . ومما يرفضــــه الـــذوق اســـتعمال "القَملِ" في قول زهير:

وَأَقْسَمْتُ جُهْـداً بِالْمَنَازِلِ مِـــنْ مِنًــــــي   وَمَا سُحِقَتْ فِيــهِ المَقَـــادِمُ وَالقَمْــــــلُ[4]

وحين نصل إلى هذا المثال وما شاكله مما يمس الذوق نكون قد دخلنـــا فـــي الشـــرط السادس قبل الخروج من الرابع. ففي الشرط السادس نلتقي أول ما نلتقي بكلمـــة الكنيـــف وهي "كلمةٌ قد عبر بها عن أمر آخر يكره ذكره"؛ أي "الآبار التي تستر الحدث".

يقول ابن سنان: "فأنا أكرهه"[5].

وقد تكون الكلمة مقبولةً في حد ذاتها غير أن السياق اللغـــوي أو الجِـــوارَ يرشـــحانها لمعنى مكروه، مثل: مقاعد، في قول الشريف الرضي:

أَعْــزِزْ عليَ بـــأن أراكَ و قد خَلَـــتْ   مِــــن جانبيـكَ مقاعـــدُ العُـــوادِ

---

[1] ــ دلائل الإعجاز 76-97.

[2] ــ سر الفصاحة 73.

[3] ــ نفسه 73. بالجبرية، أي بائدة والطغيان.

[4] ــ سر الفصاحة 75. وفي شرح الديوان لثعلب (ص85.): "سحقت: حلقت...والقمل، يريد الشعرَ الـــذي فيه القمل".

[5] ــ سر الفصاحة 85.

ومن ذلك استهجان كلمة "الدلو" (أحد البروج) لموافقته لاسم دلو البئر. ومن ذلك لفظ "صرم" فهو منكر عند ابن سنان "لموافقته إيراد العامة هذه اللفظة على هذه الصيغة بالصاد فيما هي بالسين"[1].

ومن ذلك: الغائط: البطن من الأرض، والحدث معاً.

فإن زال الالتباس بالتصرف في الصيغة ذهبت الكراهة، كما في قول أبي عبادة:

تَصَرَّمَ الدَّهْرُ؛ لاَ وَصْلٌ فَيُطْمِعُنِي فِيمَا لَدَيْكَ، وَلاَ يَأْسٌ فَيُسْلِينِي

فهذا "مختار مَرضي" للخروج من الاسم إلى الفعل[2].

لقد لاحظنا كيف أن أمثلة الخروج عن العرف العربي (رقم 5) قادتنا إلى العاميةِ، والعاميةُ هي مدار الحديثِ في الشرط الرابع، ومن خلال أمثلة العامية وصلنا إلى قضية الذوق التي هي مدار الشرط السادس. وبذلك يمكن القول بأن القاسم المشترك بين الشروط 6.5.4 هو تجنب استعمال العامة(أو الاستعمال العامي) للغة، الاستعمال الذي يجافي الذوق الرفيع الخاصي، إما لكونه يعاكس العرف الأخلاقي الاجتماعي، أو لكونه يشذ عن الاستعمال العام السائر للغة. وهذا الاعتبار الثاني يقود إلى الشرط الثالث من شروط المفرد، ونحن ندخل إليه من خلال كلام المؤلف في الشرط الخامس (العرف العربي) يقول:

"وقد يكون إيراد الكلمة على الوجه الشاذ القليل، وهو أردأ اللغات فيها لشذوذه، والكثير أبداً خفيف"[3].

إن "التوعر والوحشية "(الشرط الثالث) ينتميان إلى خانة الشذوذ، فليس الوحشي المتوعر غير تلك الألفاظ التي أخطأها الاستعمال فصارت في حكم الشاذ بالقياس إلى المستعملِ المتداول. من ذلك قول أبي تمام:

---

[1] ـ سر الفصاحة 86.

[2] ـ نفسه 87.

[3] ـ نفسه 81.

لقد طَلعتْ في وجـهِ مصـرَ بوجهـهِ بـلا طَـالعٍ سـدٌ ولا طائـر كَهْـلِ

"فإن كهلا هاهنا من غريب اللغة "[1]. والدليل على ذلك أن الأصمعي نفسه "لم يعـرف هذه الكلمة، وليست موجودة إلا في شعر بعض الهذليين" و"كهلُ لفظة ليست بقبيحة التأليف ولكنها وحشية غريبة "[2].

وحين نتقدم مع ابن سنان في وصف الوحشي نجده ينتقل مـن المسـتوى المعجمـي (معروف وغير معروف) إلى المستويات الأخرى، فقد لاحظ أولا أن أكثر الوحشي يجمـع العلتين: "قبحُ التأليف الذي يمجه السمع وَ التوعرُ، و ما أكثر ما تجتمع العلتان فـي هـذا الجنس"[3]. ثم لاحظ وجود مجافاة الذوق خاصة في أسماء الأماكن. "ولـهذا كلـه اعتمـد الحذاق من الشعراء على اختيار أسماء المنازل والنساء في الغزل، وتجنبوا ما لا يحسـن لفظه للشروط التي ذكرناها، وعابوا قول جرير بن عطية:

وتقولُ بَوزعُ: قد دببتَ علـى العصـا، هَـلاَّ هزِئـتِ بغيرِنـا، يـا بـوزعُ!"

وذكروا أن الوليد بن عبد الملك قال له: "أفسدتَ شعرك ببَوْزع"[4].

ومن أطرف ما روي في هذا الصدد، وأعظمه دلالة تعقيبُ الفرزدق على عذر مـالك بن أسماء حين عاب كلمة "بوني" في قوله:

حَبَّـذا ليلتـي بتَـلِّ بَوَنّـي

فقد اعتذر الشاعر بأن ذلك وقع هناك، فقال الفرزدق: "وإن كان"، أي أن ذلـك ليـس بعذر[5].

---

[1] ـ سر الفصاحة 66.

[2] ـ نفسه 67.

[3] ـ نفسه 67. والبيت بعده في الصفحة 68.

[4] ـ نفسه 68.

[5] ـ سر الفصاحة 69. فالفرزدق يرى أن الشعر انتقاء وبناء قائم الذات واقعيته فيه لا خارجه.

وهذا التداخل في الأمثلة والنعوت يدل على تداخل هذه الشروط الأربعة:

3 ـــ السلامة من التوعر والوحشية.

4 ـــ تجنب الساقط العامي.

5 ـــ الجري على العرف العربي.

6 ـــ تجنب ما يكره ذكره.

فهي ترجع إلى العرف اللغوي (5.3) والعرف الاجتماعي (6.4) ومعيار الجودة، فيها أن تكون مما هو متعارف عليه عند علماءِ اللغة وخَاصَّةِ المجتمع.

وما دام الأمر يتعلق بالعرف والاستعمال السائر قصد تَنقية المعجم الشعري فيمكن أن نُدخل في هذه الخانة الشرط السابع من شروط المُرَكَّبِ، وهو يتعلق باحترام المعجم الأدبي (معجم الشعر والرسائل والخطب) و ذلك بعدم إقحام "ألفاظ المتكلمين والنحويين والمهندسين ومعانيهم، والألفاظ التي تختص بها أهل المهن والعلوم"[1].

إن الأمر لا يتعلق هنا بالألفاظ العامية ولكن بألفاظ تُوضع، بالنسبة للأدب، موضع الألفاظِ العامية (نشير مع ذلك إلى أن ابن سنان كان قد اعتبر "الكيمياء" من ألفاظ العامة!).

وقد أثنى ابن سنان هنا على الجاحظ لالتزامه بألفاظ المجال الذي يكتب فيه، حتى "كأنه في كل علم يخوض لا يعرف سواه ولا يحسن غيرَه"[2].

ومما له دلالة في هذا الصدد نصُّ ابن سنان، في أعقاب الجاحظ، على إمكانية وجود استثناء في هذا الصدد حين يتعلق الأمر بالهزل كما في شعر الوامق وهو شاعر بمعرة النعمان "موصوف بالخلاعة والمجون " كان ينزل بالشعر إلى مستوى أصحاب الصنائع مثل الحائك و الإسكاف والصائغ "ويستعمل ألفاظ تلك الصناعة ومعانيها في الشعر"[3]، مثل قوله في غلام إسكاف:

---

1 ـــ سر الفصاحة 166.

2 ـــ نفسه

3 ـــ نفسه 169.

إن ســـن بالـــهجران شفرتـــــه ليقـد قلبــي قـــد مجتهــــــــد
فلأصبرن كصبـــــر تَجْـتَـجَـــةٍ مُتمسّكـا بمحـــلـــل العُقـــــد

قال ابن سنان:

"وهذا إنما يسوغ على هذا السبيل من الهزل والخلاعة، فأما في باب الجد فليس يحسن أن يستعمل في كل موضع منه إلا الألفاظ اللائقة به"[1].

إن هذا الاستثناء يبين كيف أن المركزَ المُنظَّرَ له عند ابن سنان هـــو الجِـدُّ، وكـــان بالإمكان أن يسيرَ الجِد والهزل في قِرانٍ منذ البداية، ولو كان الأمر كذلـــك لمـــا أثـــيرت الأسئلة حول غموض أبي العلاء المعري[2]، ولأُخِذت ملاحظة أبي العتاهية حول مســـلكه ومسلك العجاج وابنه ما تستحقه من اهتمام، ولمَا بدت شوارد الشعراء الكبار مجرد شـذوذ غيرِ دال[3]. فقد وظف الشعراء هذه الهوامش لإنتاج معانٍ جديدة[4].

2.1 ــ تقديم التمفصل الدلالي على التقطيع النظمي

خصص ابن سنان مجموعة من المباحث ضمن شروط فصاحة الكلام المؤلَّف لقضيـــة تمفصل الكلام دَلاليا. هي على الأقل:

1 ــ التقديم والتأخير

2 ــ والقلب

3 ــ و المعاظلة

[1] ــ سر الفصاحة 169.

[2] ــ نفسه 71.

[3] ــ نفسه 68. 74.

[4] ــ عرضنا لجانب من هذه الإشكالية في كتابنا تحليل الخطاب الشعري خاصة ما يتعلق بموق ابن سنان من التجنيسات المركبة عند أبي العلاء وجناس الخط.

4 ــ و الحشو

يتعلق الشرطان (1ــ2) بالخروج عن نسق الكلام نحوياً بشكل تتعقد فيه العلاقات فيؤدي ذلك إلى الغموض أو الاستحالة حيث تتبادل الأطراف المواقع فيصير العامل معمولا أو العكس.

في حين يتعلق الشرط الثالث بتداخل الكلام وتراكبه نتيجة الإلحاح على المجانسات أو المقابلات.

ويتعلق الشرط الرابع بالإجراءات التكميلية التي يقتضيها توازن الكلام في الوصول إلى القافية أو السجعة. وباستثناء المعاظلة فإن الشروط الثلاثة الأخرى (1.2.4.) تندرج في الحدود التي اختارها المؤلف ضمن الإجراءات التركيبية التي يقتضيها النظم (الشعري أو السجعي). ولذلك نجده يطالب في سياقها بعدم ركوب الضرورة[1]. وتدخل المعاظلة نفسها في باب الضرورة الشعرية بمفهوم آخر، أي حدوث تراكب في النسق بسبب تمسك الشاعر بالتجانس والاشتقاق والمقابلات. وقد نُبه النقاد لهذه الضرورة وسجلوها. ونقل ابن سنان في هذا رأي الآمدي، في مثل قول أبي تمام:

خان الصفاءُ أخٌ، خان الزمانُ أخاً   عنه فلم يتخون جسمه الكمدُ

"لأن ألفاظ هذا البيت يتشبث بعضها ببعض، وتَدخلُ الكلمةُ من أجلِ كلمةٍ أخرى تجانسُها وتشبهها، مثل: خان وخان و يتخون، وأخٌ وأخاً. فهذا هو حقيقة المعاظلة"[2]. وفي هذه الحدود يبقى الإجراء، في نظر ابن سنان، عيباً من عيوب نظم الكلام وتأليفه. وهذا الموقف يمكن أن يناقش من زاويتي الخطابة والشعر معا:

فمن جهة أولى لابد من التساؤل عن عدم سير ابن سنان خطوة إلى الأمام بالنظر من خلال الأغراض والمقاصد التي تكمن وراء هذه الإجراءات التركيبية كما فعل الجرجاني في الدلائل في أعقاب علماء مجاز القرآن وإعجازه، فأدى ذلك فيما بعد إلى تبلور علم المعاني من خلال تطبيق الزمخشري وتنظير السكاكي. إن هذا المستوى الذي وقف عنده

[1] ــ سر الفصاحة 111. 147-148.

[2] ــ نفسه 158. وهي تخالف هنا مفهوم قدامة.

ابن سنان لا يدخل عند الجرجاني في البلاغة لأن البلاغة تبدأ بعد الصحة والصواب (الدلائل).

ومن جهة ثانية، فإن تقديم التمفصل الدلالي على التقطيع النظمي يطرح إشكالا في أصل النظرية إذا ما قيس بتوجه ابن سنان الصوتي، واهتمامه بالتناسب "اللفظي". فالأجدر بتوجهه أن يدعم التقطيع النظمي، ويعير اهتماماً كبيرا للتقطيع الترصيعي.

1ـ3 ـ مناسبةُ المعاني للأغراض

تناول ابن سنان قضية ملاءمة المعاني للأغراض في باب تأليف الألفاظ، وباب المعاني المفردة، دون أن يُعرب عن وجه الاختلاف بين المستويين:

قال في الشرط السادس من شروط المُؤلَّف:

"ومن وضع الألفاظ موْضعها ألا يعبر عن المَدح بالألفاظ المستعملة في الذم، ولا في الذم بالألفاظ المعروفة للمدح. بل يُستعمل في جميع الأغراض الألفاظ اللائقة بذلك الغرض، في موضع الجد ألفاظه، وفي موضع الهزل ألفاظه"[1].

وقال في الشرط الخامس من شُروط المعاني المفردة:

"ومن الصحة صحة الأوصاف في الأغراض وهو أن يمدح الإنسان بما يليق به ولا ينفر عنه.. وعلى هذا السبيل يجري الأمر في النسيب فيذكر فيه صدق الهوى والمحبة...الخ وكذلك في كل غرض من الأغراض الشعرية من هجاء وفخر وعتاب ووصف وغير ذلك، حتى يكون كل شيء موضوعاً في المكان الذي يليق به"[2].

والنثر عنده مثل الشعر في الحاجة إلى معرفة المواضعات في الخطاب والاصطلاحات.

وهو واع بتغير "المواضعات في الخطاب والاصطلاحات" "بحسب تغير الأزمنة والدول"، ومع ذلك فإنه يرى أن هناك أصولا للأغراض في الأوصاف والمعاني "لا تتبدل

---

1 ـ سر الفصاحة 161.
2 ـ نفسه 256.

ولا تتغير"، وهي التي ينبغي الإتمام بها "والاجتهاد في جريها على قانون السداد والصواب"[1].

ومن منطلق هذه الثوابت ناقش رأي قدامة في عدم المدح بالصفات الخلقية مؤيدا رأي الآمدي[2].

2 ـــ الاعتدال

يمكن التمييز بين مستويين في الدعوة إلى الاعتدال في عمل ابن سنان:

2. 1 ـــ الاقتصاد في البديع، وهو مستوى عام يتعلق بالاقتصاد في استعمال الصور البلاغية. وكثيراً ما لا يعدو عمل البلاغي، ابن سنان أو غيره، في هذا المجال إعلان الموقف[3]. ويمثل هذا المستوى العام الإطارَ الذي يندرج فيه المستوى الخاص ويفسر في إطاره[4].

2. 2 ـــ مقاربة الحقيقة وهي مستوى خاص ينصرف إلى العلاقات القائمة أو المطلوبة بين الأطراف، أثناء عمليات الإلحاق أو النقل الدلاليين. وهذا هو المجال الذي نعتني به هنا. ويتميز عمل ابن سنان في هذا المستوى بالأصالة والعمق بقطع النظر عن اتفاقنا معه في أصل الاختيار أو عدم اتفاقنا.

مجال الدعوة إلى مقاربة الحقيقة عند ابن سنان هو مجال الإلحاق والنقل الدلالين عن طريق التشبيه والاستعارة والتمثيل والإرداف، بالإضافة إلى تناوله مباشرة لإشكالية الوضوح والمبالغة، إما ضمن شروط فصاحة اللفظ وبلاغته، كما هو الحال بالنسبة للوضوح، أو في تذييل الحديث عن شروط بلاغة المعنى كما هو الحال بالنسبة للمبالغة.

---

1 ـــ سر الفصاحة 257.

2 ـــ نفسه 265.

3 ـــ يوصي ابن سنان بالاقتصاد في استعمال الصور البلاغية خاصة تلك التي تعود إلى التعادل والتوازن. ويرجع ذلك إلى اعتبارها زخرفا يؤدي الإكثار منه إلى تهمة المبالغة.

4 ـــ في هذا الإطار طرحت قضية الطبع والصنعة ، إذ نظر فيها من زاوية الكم والتراكم وأغفل جانب التفاعل . وقد ناقشنا هذه القضية في مقدمة كتابنا : اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي. انظر حديثنا عن قراءة فن الخطابة لأرسطو في الفصل الرابع من القسم الأول للمقارنة.

سنتناول الوضوح والغموض ضمن إشكالية عامة حين نطرح المرجعية النصية لابن سنان ضمن المقام الخطابي والمقام الشعري، ونحصر حديثنا هنا في قضايا الإلحاق والنقل عن طريق التشبيه والاستعارة والتمثيل والإرداف.

لقد أشرنا ضمن الخطاطة العامة إلى فصل ابن سنان التشبيه عن الاستعارة والتمثيل والإرداف، حيث أورده ضمن شروط بلاغة المعنى وأورد الصور الأخرى ضمن فصاحة المركب.

ونضيف هنا بياناً أولياً آخر وهو أن التمثيل عنده ليس تشبيهاً مركبا كما عند الجرجاني ومن جاء بعده، ولكنه تشبية طوي مشبههُ واكتفي بالمشبه به، أي استعارة تصريحية حسب ما استقر عليه الأمر في البلاغة المدرسية. ومن هنا يمكن القول بأن ابن سنان تناول في هذا الجانب:

1ـ التشبيه

2ـ الاستعارة (مكنية ومصبرحة)

3ـ الإرداف

ولم يجعل ابن سنان الكناية تابعاً للإرداف أو شريكاً له برغم تطابق الأمثلة، بل تركها في مستوى المعنى اللغوي الذي كان لها في أول أمرها عند اللغويين: الكناية عما لا يحسن ذكره بما يلابسه ويذكر به: مثل الغائط[1].

حين يتتبعُ الدارس المطلعُ على تصور عبد القاهر الجَرجاني في الأسرار الأسس التي بنى عليها ابن سنان عملية الإلحاق والنقل الدلاليين، والشروط التي اعتمدها يُحس أن أحد الرجلين أو المذهبين، ينقض الآخر.

فمع بساطة عرض ابن سنان و تحليله، بالقياس إلى البناء المعقد أو التحليل العميق

---

1 ـ انظر القسم الأول، الفصل الثاني: مفهوم المجاز عند أبي عبيدة والفراء.

عند الجرجاني، فقد أبى إلا أن ينص على تبني نقيض مفهومين كبيرين بانيين[1] في كتاب الأسرار هما:

1ـ تقديم العقلي على الحسي

2ـ البناءُ على الصور وتناسي أصولها.

لقد بينا هذه المسألة بما يكفي من الوضوح في تقديم كتاب الأسرار، فلينظر هناك. ونعرض الآن وِجهة نظر ابن سنان.

ـ تقديم الحسي القريب ورفض البناء

يقول ابن سنان في بيان وظيفة التمثيل (ضمن تعريفه):

"ومن نعوت الفصاحة والبلاغة أن يراد معنى فيوضح بألفاظ تدل على معنى آخر، وذلك المعنى مثال للمعنى المقصود. وسبب حسن هذا، مع ما يكون فيه من الإيجاز، أن تمثيل المعنى **يوضحه ويخرجه إلى الحس والمشاهدة**، وهذه فائدة التمثيل في جميع العلوم، **لأن المثال لابد أن يكون أظهر من الممثل**، فـ**الغرض بإيراده إيضاح المعنى وبيانه**"[2].

من المثير هنا الإرجاع إلى العلوم، دون بيان للفرق بين المجالات التي يستعمل فيها التمثيل، كما أن العلوم حاضرة في حديثه عن أسباب الغموض، والحال أنه حدد في البداية نوع الخطاب المخصوص الذي سيجعله موضوعاً وهو الشعر والرسائل وما كان على شاكلتها.

ولا يرفع هذا الغموض إشارته إلى أن هذه وجهةُ نظرٍ خاصة. وانطلاقه بعدها للحديث عن المفارقة.

[1] ـ المكون أو العنصر الباني هو الذي يدخل في الأطروحة فتختل بغيابه. وضده العارض، وهو الذي يثار في سياق مخالفة أو دعم. فالغرابة بانية في الأسرار، والوضوح عارض مخالف. والأمر بخلاف ذلك أساسا في سر الفصاحة.

[2] ـ سر الفصاحة 232.

قسم ابن سنان الاستعارة إلى قسمين: "قريب مختار وبعيد مطرح"[1]. القريب المختار ما بني على تناسب قوي وشبه واضح "، والبعيد المطرح هو ما كانت فيه عِلتان:

1ـ **البُعد بين الطرفين:** المستعار منه والمستعار له (:"لبعده عما استعير له في الأصل")[2].

2ـ أو "لأجل أنه **استعارة مبنية** على استعارة فتضعف لذلك"[3].

ليتذكر القارئ الآن ترتيب الجرجاني الاستعارة من الحسي إلى العقلي واعتبار العقلي البعيد المؤول الصميم من الاستعارة. وليتذكر أيضا النشوة التي تابع بها صور التخييل الناتجة عن البناء على صور التشبيه و المجاز عند الشعراء المحدثين.

لقد أشار ابن سنان مثل الجرجاني إلى إكثار المحدثين من الاستعارة، وخاصة أبا تمام الذي أورد منها، "في شعره، الجيدَ المحمودَ والرديءَ الذي هو الغايةُ في القبحِ"[4].

من هذا المنظور ألحَّ ابنُ سنان على "مقاربة الحقيقة" وملابستها حتى ولو أدى به ذلك إلى مخالفة من يثق في كفاءتهم من العلماء (مثل الآمدي)، أو معارضة اتجاه أساتذته المباشرين (مثل المعري).

فالآمدي وقف عندَ قولِ امرئ القيس المشهور:

فقلتُ لـه، لما تمطَّى بصُلبـه وأردفَ أعجازاً ونـاء بكَلكَل:

فقال: "إن هذه الاستعارة في غاية الحسن والجودة". ومرد إعجاب الآمدي إلى البناء المتوالي للصور بعضها على بعض: كلما استغرق في ذهن الشاعر جزءٌ بَنى عليه جزءاً آخر، وكأنه حقيقة جديدةٌ. وقد عبر عن ذلك بعبارة شبيهة بالتي نجدها عند الجرجاني، قائلا:

---

1 ــ سر الفصاحة 120.

2 ــ نفسه.

3 ــ نفسه

4 ــ نفسه 120.

"وإنما قصد وصف أحوال الليل الطويل فذكر امتدادَ وسطِه، وتثاقُلَ صـــدرِه للذهـــاب والانبعاث وترادف أعجازه وأواخرِه شيئا فشيئا.. وهذا عندي منتظمٌ لجميع نعوت الليـــل الطويل على هيئاته. وذلك أشد ما يكون على من يُراعيه ويرقُبُ تصرُّمه". فــهذه الفقــرة تمثل الأرضية الأولى للتوهم الذي سيبني عليها في الفقرة التالية.

"فلما جعل له وسطا يمتد وأعجازاً رادفة للوسط استعار له اسم الصلب، وجعله متمطيا من أجل امتداده... وصلح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه".

هذا التدرج هو الذي جعل الآمدي، حسب ما نقله عنه ابن سنان نفسه، يرى أن هـــذه الصورة "أقرب الاستعارات من الحقيقة لملاءمة معناها لمعنى ما استعيرت له"[1]، ، وذلـــك رغم أنها مبنية من طبقتين.

وهذا رأي يتعارض مع مذهب ابن سنان، ولذلك لم يجد بُدّاً من تغليب "الحـــق" علـــى احترامه للآمدي وثقته فيه وإعلان موقفٍ مخالفٍ له. والحق، عنده، أن "بيت امرئ القيـس ليس من جيد الاستعارةِ، ولا رديئها بل هو من الوسط بينهما"[2].

وأساس انتقاد ابن سنان لموقف الآمدي هو اعتمادُ الوسائط حيث يُبنى حسنُ اللاحـــق على السابق: "فكل هذا إنما يحسنِ بعضُه لأجل بعض، فذكر الصُّلب إنمـــا حســـن لأجـــل العَجُز، والوسط و التمطي لأجل الصُّلب، و الكلكل لمجموع ذلك"[3] وبذلـــك ينتـــهي إلـــى التصريح باسم الظاهرة المتنازع عليها: "وهذه [هي] **الاستعارة المبنية على غيرها**".

وأحسنُ، عنده، من الاستعارة المبنية الاستعارةُ المباشرةُ المُلابسة للحقيقةِ، مثل قـــول طفيل الغنوي:

وجَعلـــتُ كُـــوري فـــوقَ ناجيـــــة يقتـــاتُ شحـــمَ سنامِهـــا الرحـــلُ

---

[1] ـــ سر الفصاحة 122.

[2] ـــ نفسه 123. هذه عبارة ابن سنان في تقديم الحق على كل الاعتبارات وما تتضمنه من تنويه بالآمدي: "وهذا الذي قاله أبو القاسم لا أرضى به غاية الرضى، ولو كنت أسكن إلى تقليد أحد مـــن العلمـــاء بـــهذه الصناعة أو أجنح إلى اتباع مذهبه من غير نظر وتأمل لم أعدل عما يقوله أبو القاسم، لصحة فكره، وسلامة نظره، وصفاء ذهنه، وسعة علمه، لكني أغلب الحق عليه، ولا أتبع الهوى فيما يذهب إليه".(ص123-124)

[3] ـــ نفسه 123.

فهذه الاستعارة "مَرضيةٌ عند جماعة من العلماء بالشعر، لأن الشحم لمـــا كـــان مـــن الأشياء التي تقتات، وكان الرحل يتخونه ويذيبه، كان ذلك بمنزلة من يَقتاتُـــه. وحســنت استعارته القوتَ للقربِ والمناسبةِ والشبهِ الواضحِ"[1].

لقد اشترط ابنُ سنان أن يكونَ الشحمُ مما يُقتاتُ، وأن يكون أثرُ الرحلِ فيه أشبَه بعملية الأكل حتى تكون الاستعارةُ جيدة.

ومن الصور التي لم يُعجب بناؤُها ابنَ سنان، برغم استحسانِ الآمدي لها، قولُ زهير:

صَحا القلبُ عن سَلمى وأقصرَ باطلُـه وعُــريَ أفــراسُ الصبـــا ورواحلُه

قال الآمدي بانيا أساسَ الصورة:

"لما كان من شأن ذي الصِّبا أن يوصف أبدا بأن يقال: ركب هواه، وجرى في ميدانــه، وجمَحَ في عنانه، ونحوُ هذا، حسُن أن يستعار للصبا اسم الأفراس، وأن يجعل النزوعُ عنه بأن تعرى أفراسه ورواحله، وكانت هذه الاستعارة من أليق شيء بما استعيرت له".

وهذا رأي لا يراه ابنُ سنان "وذلك أن الاستعارةَ في بيت زهير مَبنيةٌ على قولهم ركبَ هواهُ، وجرى في ميدانه.. وتلك استعارة بغير شكٍّ، وقد بُني عليها. وبيتُ طفيـــل أقـــربُ وأحسنُ لغناه بنفسه"[2].

ومن الاستعارات التي استحسنها ابن سنان لوجود شبه حسْي بصـــري بيـــن المشـــبه والمشبه به قول ابن نُباتة:

حتـــــى إذا بهــرَ الأباطــح والرُّبـــا نظــرتْ إليـــك بأعيـــن النـــــوار

"فنظرُ أعين النوار من أشبهِ الاستعارات وأليقها. لأن النوار يشبه العيون"[3]. فإذا قــورن هذا التشبيه باستعارة العيون للدّينِ أو للشركِ في قول أبي تمام:

---

[1] ـــ سر الفصاحة 121.

[2] ـــ نفسه 123.

[3] ـــ نفسه 124.

قَرتْ بقرّآنَ عيـنُ الدينِ و انشتـرتْ   بالاشترين عيـونُ الشرك فاصطلمـا

ظهرت العلةُ، وأمكن الخروجُ بقاعدة ــ حسب ابن سنان:

"ومع تأمل هذين البيتين يُفهم معنى الاستعارة، لأن النوارَ والشركَ لا عيونَ لهما على الحقيقة. وقد قبحت استعارة العيون لأحدهما وحسنت للآخر.

وبيان العلة فيه أن النوار يشبه العيونَ، والدينُ والشركُ ليس فيـهما مـا يشـبهُها ولا يقاربُها.

وهذه طريقة متى سُلكت ظهرَ المحمودُ في هذا الباب من المذموم"[1]. من أحسن الأمثلة التي أوضح بها ابن سنان ملابسةَ الحقيقةِ في الاستعارة قول الرَّضِي:

رسـا النسـيمُ بواديكـم ولا برحـت   حواملُ المُـزن فـي أجداثكـم تَضَـعُ
ولا يزال جنـينُ النبـت ترضعُـه   عـلى قبورِكـم العراضـة الهُمَـعُ

قال: هذا "من أحسن الاستعارات وأليقها".

لماذا؟

"لأن المزنَ تحملُ الماءَ، وإذا هَملَتْ وَضَعَتـهُ، فاسـتعارةُ الحمـلِ لـها والوضـع، المعروفين، من أقرب شيءٍ وَ أشبهِهِ".

فالحمل والوضع صفة للطرفين أو العالمين المنقول منه والمنقول إليه. وكذلك الشـأن في قوله: "جَنينُ النبتِ. لأن الجنينَ المستور مأخوذ من الجُنة، وإذا كان النبـت مسـتوراً والغيث يسقيه كان ذلك بمنزلة الرَّضاعِ. وكانت هذه الاستعاراتُ مـن أقـرب مـا يقـال وأليقه"[2].

---

[1] ــ سر الفصاحة 124.

[2] ــ نفسه 125.

هكذا نلاحظ أن ابن سنان لا ينظر إلى تقارب المفاهيم بين المجالات، أو وُجود مظاهر حسية تجمع بينها فحسب بل يتعدى ذلك إلى اشتراك المفاهيم المتشابهة اشتراكا معجميـا، كما يوضح الجدول التالي:

الحمل		الوضع		الجنين		الرضاع	
حمّل ثقلٍ	حمّل امرأةٍ	وضْع ثقل	وضْع امرأة طفلاً	مستورٌ (عامة)	مستور في البطن	سقي الطفل	سقي النبات

ولا يتراجع موقف ابن سنان من البناء حتى أمام الصور المشهورة المعتبرة في عيـون ذؤيب الشعر، مثل قول أبي ذئيب الهذلي:

وإذا المنيـــةُ أنشبـــتْ أظفارَهـــــا ألفيـــتَ كـل تميمـــةٍ لا تنفــــــعُ

فهي مبنية على قولهم: "علِقت به المنيةُ، ونشبت، وما أشبه ذلك". فقـد حسـنت هـذه الاستعارة لوجود هذا المرجع، ولكن ابن سنان لـم يجعـل هـذا الـتركيب مـن "أبلـغ الاستعارات" "لأنه مبني على غيره"[1].

و حين تنعدم هذه الملابسات نكون أمام "أقبح الاستعارات" في نظر ابن سـنان. مثـل استعارة الأخادع للدهر والشتاء في بعض شعر أبي تمام[2].

ومن هذا قول أبي الطيب:

* مَســـرةٌ في قُلــوبِ الطِّيبِ مفرقُهـــا وحَسرةٌ فـــي قلــوبِ البيــضِ واليَلَــبِ

* تَجمّعـــــتْ فـــي فـــؤاده هِمَـــمٌ مِـلءُ فـــــؤادِ الزمـــانِ إحْداهـــا

---

[1] ــ سر الفصاحة 125.

[2] ــ نفسه 126.

فهذا مما خرج عنده عن "**حد الاستعمال والعادة**"[1].

ولم يقبل ابن سنان في هذين البيتين شفاعةَ الجرجاني صاحب الوساطة الــذي اعتمــد سلطة السلف مُحتجاً بقول ابن أحمر الذي "جعل للريح لُبًّا":

ولِهـت عليـــه كـــل معصفـــة　　هوجـــاء ليـــس للُبِّـــها زَبَـــــر

و الكميت الذي جعــل للدهــر ظــهرا:

ولمَّا رأيتُ الدهــرَ يَقلــبُ ظهــرَه　　علــى بطنِـه، فعـلَ الممعِّــك بالرمـــل

وابن رميلة، الذي جعل له ساعداً:

هم ساعد الدهــر الذي يتقـــي بــه　　ومـــا خيـر كــف لا تنــوء بساعـــد

وغيرها، كما لم تشفع لها تخريجاتُ صاحب الوساطة الموفقة التي ختمــها بــالموقف الرزين التالي:

"وإنما يُحملُ ما جاء من ألفاظ المحدثين وكلامِ المولدين زائلاً عن السنن على وجـــوهٍ تُقرّبُهم من الإصابة"[2].

لقد انتهى ابنُ سنان إلى رفض التخييل لأنه قائم على **البناء والتخيل** ورفــضَ ســلطة السلف لأن الحقيقة لا تخضع للأزمة. فخطأُ السابقين لا يبرر خطأ اللاحقين[3].

---

[1] ـــ سر الفصاحة 127.

[2] ـــ نفسه 128.

[3] ـــ قال في ذلك: " أما الذي أنكرَ على أبي الطيب استعارتَه فلم يضع يدَه إلا على ما تشهدُ الأفــهامُ لــه، وتقطع العقولُ على صحته، وأما اعتذارُ القاضي له بالأبيات التي ذكرها فإن قصدَ بذلك التنبيهَ على أن أبـا الطيب غير مبتدعٍ لهذا الزلل ولا مخترعٍ بل هو مشاركٌ فيه، مماثلٌ له، وقد تقدمه من سلك هذا الطريـــق، ونحا هذا النحو، فإن وجب إطراحُ شعر أبي الطيب لهذا السبب وجب إطراح الأشــعار كلــها، لأن العلــة واحدة، فعلى هذا الوجهِ الكلامُ في موضعه. وإن كان القصد بذلك إقامة العذر للمتنبي وترك الإنكار عليه إذ كان النهج الذي سلك فيه مطروقاً فليس هذا الرأي من معتقده بصواب. لأن القول في استعارة أبي الطيب إذا

ولاشك أن علي بن عبد العزيز الجرجاني لم يكن ينظر إلى المحدثين والمولدين لتـأخر زمنهم، بل لما لاحظه من خصوصية كلامهم، خصوصية عمادها التفاعل مع الـتراث و التناص معه، الشيء الذي كان محدوداً وقليلا عند القدماء.

ومن الطريف الدال إفصاحُ ابن سنان عن مخاوفه الحقيقة، وهي المتمثلة في أن فتـح باب البناء ليس مضمون العواقب، فقد لا يكون مجرد خروج جزئي عن السنن بل ذهابـا به، ونسيانا له، فبنوع من التحدي يُسائل القاضي الجرجاني عن الحدود التي يمكن أن يقف عندها مسلسل البناء إذا ما أطلقنا له العنان:

"ويقال للقاضي أبي الحسن:

هل يُجيزُ بعضُ المحدثين أن يبنيَ استعارةً أخرى على الأَخْدَعِ في الدهرِ لأنِ أبا تمـام قد استعملَ ذلك، ويبني غيرُه على قولِ هذا المحدث استعارة أخرى بعيدة ويؤولُ هذا إلـى ما لا نهاية له، حتى يفسد الكلام، وتختل العبارة ويذهب التمييز فـي الوجـوه المحمـودة والذميمة؟"[1].

إن فتح هذا الباب يؤدي، في نظر ابن سنان، إلى الفساد. في حين رأينا عبـد القـاهر الجرجاني يرتب عليه الإبداع الشعري سواء كان مجرد تجديد للصور المستعملة أو تخييلا بعيداً يتناسى الأصل ويتناسى مجازية المستوى الأول ويبني عليه باعتباره حقيقة جديـدة. وقد استعمل عبد القاهر الجرجاني عبارات تضمن حضور المرجع، و عدم انقطاع الحبـل مثل "لما استقر..". وما شاكلها.

وأخيراً يمكنُ القول بأن هذا الفصل الذي تناول فيه ابـن سـنان طبيعـة الاسـتعارة المحمودة يعتبر من أكثر فصول كتابه أصالةً وعُمقاً و وُضوحَ رؤيةٍ. وموقفُه فيه ينسـجم مع البناء العام للكتاب في خدمة الصحة والاعتدال من أجل التوصيل بأحسن صـورة. ولا شك أن إلقاء مزيد من الضوء على هذه االقضية ضروري لتكوين تصور شـمولي عـن البلاغة العربية، وذلك لكونها ترتبط بالاتجاه المضاد من جهة، وتتصل بـالنقد التطبيقـي الذي أنتجته الخصومات من جهة ثانية.

كانت بعيدة غير مرضية كالقول في كل استعارة كذلك. سواء كانت لمتقدم أو لمتـأخر". (سـر الفصاحـة 129ـ 130).

[1] ـ نفسه 134.

أما ما يطرحه هذا الموقف من أسئلة حول طبيعة النص الذي يرصُده المؤلف حقيقـــةً، وعلاقتِه بادعائه تبني المبالغة، وعدم الاعتداد بالمقام فسنتناوله ضمن إشكالية عامـــة فـــي آخر هذا العرض.

إن هذا الموقف من الاستعارة إذا ما وضع بجانب موقف الجرجـــاني المنـــاقضِ لـــه ليعطي صورة حية عن الحوارِ الذي كانت تعرفه الساحة النقدية والبلاغية خلال القـــرون الخمس الأولى من تاريخ الثقافة العربية.

فبرغم إلحاح ابن سنان على عدم التفريق بين القدماء والمحدثين فإنه يُنظِّر للشـــعر الكلاسيكي المحافظ، الشعر القائم على التشبيه والتمثيل حتى وإن ناله بعـــض الحـــذفِ ليصيرَ استعارةً قريبةً في حين يُنظر الجرجاني في الأسرار للشـــعر الذهنـــي الإبداعـــي التخييلي الذي يقوم على التفاعل بين الصورة القديمة والثقافة الجديدة. إنه الفرق بيـــن الثقافة الحسية المتراجعة والثقافة الذهنية الخيالية الصاعدة[1].

3 ــ الانسجام

تتجه مجموعة من شروط بلاغة المعاني المفردة عند المؤلف إلـــى ضمـــان انســـجام الخطاب في مستويين:

1 ــ المستوى الدلالي المنطقي. و قد جمعه المؤلف في شرطين متكاملين هما[2]:

1 ــ "تجنب الاستحالة والتناقض"

2 ــ عدم وضع "الجائز مكان الممتنع".

2ــ مستوى الموضوع أو مستوى المحتويات. وتناوله تحت عنوان "صحـــــة النســـق والنظم"[3].

---

[1] ــ انظر كتابنا اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي. فعلى أساس هذا الاعتبار الثقافي وفعاليتـــه الملموسة قسمنا الشعر القديم من حيث تعامله مع الموازنات الصوتية إلى "تكامل" و"تراكم" ، و"تفاعل" .

[2] ــ سر الفصاحة 238، 245.

[3] ــ نفسه 268.

3 ـ 1 ـ الانسجام الدلالي المنطقي

في بيان المقصود بالاستحالة والتناقض اعتمد ابن سنان على رصيده المنطقي فتحدث عن جهات التقابل الأربع: الإضافة والتضاد و العدم و القُنْيَةُ والنفي والإثبات، وشرح بتفصيل وتمثيل كيف نتج التناقض عن الجمع بين المتقابلات من جهة واحدة. كما هو معلوم. ثم انتهى إلى القول:

"وإذا كان هذا مفهوماً فالذي يقع في النظم والنثر من هذا التناقض على هذا النحو عيب في المعاني بغير شك، وإن كانوا قد تسمّحوا في الشعر"[1]. وهو تسامح في غير محله في نظرِه لأنه قائم على اعتقادهم استقلالَ الأبيات عن بعضها، فقاسوا الأبيات على القصائد: فما دام في وسع الشاعر أن يمدح في قصيدة ما يهجوه في أخرى، لاستقلال القصائد، فإن ذلك يجُوز في الأبيات على فرض استقلالها. وتجنب هذا فيما اتصل من الكلام أحسن في نظر ابن سنان[2].

ويبدو أن ابن سنان كان حريصاً، في هذا المجال، على تجنب اللبس مُضيقاً باب التأويل، كما نلاحظ في حكمه على بيت القس:

وإنــي إذا مـــا المَوتُ حـلَّ بنفسِـها   يُـزالُ بنفسـي قبـلَ ذاكَ فأقبـر

قال: "ومن المتناقض على طريق المضاف قول عبد الرحمن بن عبد الله القس [البيت السابق]. لأنه وضع هذا القول وضعَ الشرط، وجعل جوابه "يزال بنفسي"، ثم قال: قبل ذاك. فكأنه قال إن نفسي تزول بعد نفسها وقبلَها"[3]. والذي أرى أن باب التأويل الذي سار فيه المجازيون أوسعُ من أن يضيق عن تخريج مثل هذا البيت. خصوصاً والشاعرُ استعمل "حلّ"، والحلول يقتضي بقاء المَحل وهو النفس، فيكون المعنى: لو حل الموت لأخذِ روحِها (نفسها) لمت قبل موتها. وعبارة الشاعر تنظر إلى العبارة السائرة: نفسي فداها. وهذا هو ما أتخيل أبا عبيدة أو الجرجاني سيسلكه في تخريج هذا البيت. و حال ابن سنان، في إلحاحه على استكمال الأوجه، وربط كل جهة بما يناسبها، وتلافي الجمع من

---

1 ـ سر الفصاحة 239.

2 ـ نفسه 240.

3 ـ نفسه 244.

جهة واحدة، كحالِ من يضعُ بلاغةً لِكتابةِ العهودِ والمواثيق، لا للخيال الشعري.

إلى ذلك، فرق ابن سنان بين المستحيل والممتنع؛ فالمستحيل ما لا يمكن تصوره، والممتنع ما يمكن تصوره مثل تركيب حيوانٍ من أعضاء حيوانات مختلفة، "فإن هذا، وإن كان لا يمكن وجوده، فإن تصورَه في الوهم ممكنٌ، وقد يصح أن يقع الممتنع في النظم والنثر على وجه المبالغة". غير أنه لا يحسن وضع "الجائز موضع الممتنع" فهو ضد ما يحمد من الغلو والمبالَغة في الشعر"[1]. فمن ذلك إنكار الآمدي قول أبي تمام في الخليفة الواثق:

جَعَلَ الخلافةَ فيهِ ربٌّ قولُه، سبحانَه، للشيءِ كُنْ فيكون

فـَ "لو جاءوا بأبي العِبَر أو بجُحا فجعلوه خليفة" لصحَّ التسبيح(!) "فما وجه تسبيح أبي تمام في أن أفضت الخلافة" إلى الواثق؟!

قال ابن سنان معلقاً: "وهذا الذي ذكره أبو القاسم صحيح"[2]. وكنت أود أن ينتبه ابن سنان، مع ذكر أبي العبر وجحا، إلى أن لهذا التسبيح وأمثاله وجها ومصدرا يصدر عنه، عن وعي أو عن غير وعي، وهو السخرية. فالتسبيح والحمد في غير محله مثيرٌ للشبه. ولكن ابن سنان مشغول برسم **الخط المستقيم** الذي ينبغي أن يسير فيه الخطاب الناجع نحو الهدف المنشود. وعموماً فإن وضع الجائز موضع الممتنع ليس إلا تفريعاً عن الشرط الذي قبله أي تجنب الاستحالة والتناقض.

3 ـ 2 ـ انسجام المحتوى

المستوى الثاني من قضية الانسجام هو مستوى تناسق الموضوعات داخل القصيدة وتمهيد بعضها لبعض حتى لا يحدث في الكلام انقطاع. وقد لاحظ ابن سنان أن المحدثين من الشعراء برعوا في الربط بين أجزاء القصائد، في حين كان أكثر خروج القدماء من النسيب "إما منقطعاً، وإما مبنياً على وصف الإبل التي ساروا إلى الممدوح عليها"[3].

---

[1] ـ سر الفصاحة 245.

[2] ـ نفسه 246.

[3] ـ نفسه 268..

وَ الأمثلة التي أوردها ابن سنان لحسن التخلص تقوم على إدماج الطرفين (الموضوع الأول أو المقدمة، وَ الموضوع الثاني أو الغرض) في صورة بلاغية، أو تركيبية نحوية، بحيث يصير الثاني جزءاً من الأول بشكل مباشر، كقول البحتري[1]:

شَقائقُ يحملن الندى، فكأنه — دموعُ التصابي، في خدود الخرائد
كأن يد الفتح بن خاقان أرفلت، — تليها بتلك البارقات الرواعد

فهذا خروج إلى المدح.

و من الخروج إلى الذم قول إسحاق بن إبراهيم في أحمد بن هشام:

فما ذرَّ قرنُ الشمسِ حتى رأيتَنا، — من العي، نحكي أحمدَ بنَ هشام

أما إذا ابتدأ الشاعر بالغَرض، دون مقدمات، فمن "الأحسن أن يكون الابتداءَ دالاًّ على المعنى المقصود"[2].

وهذا التركيبُ بين **التقنية البلاغية وَ المحتوى** من الاجتهادات التي لم تُتَمَّ في البلاغة العربية، فيما بعد، بل تقاسم أجزاءه البديعيون والنقاد، فالبديعيون يتحدثون عن حُسنِ التخلصِ و"الاستطرادِ" كصور بديعية جمليةٍ، والنقاد يتحدثون عن تركيب القصيدة من موضوعاتٍ أو أغراضٍ متعددةٍ..الخ

4 ـ التناسب

التناسب هنا غير المناسبة، ذلك أن المناسبة حكم قيمة يتعلق بوضع الأمور في مواضعها المناسبة. ومن هنا اعتبرناها قيمة عامة مطلوبة عند ابن سنان بوجه عام. أما التناسب فينصرف إلى وجود طرفين متجاوبين دلاليا أو صوتيا. وقد خصصنا التناسب الدلالي بمصطلح التعادل، كما خصصنا التناسب الصوتي بالتوازن.

---

[1] ـ سر الفصاحة 268.
[2] ـ نفسه 270.

4 .1 ــ التناسب الدلالي: التعادل

حاولنا أن نستوعب تحت هذا المفهوم مجموعة من شروط بلاغةِ المعاني بالإضافة إلى القسم الثالث من تناسب الألفاظ من جهة المعنى أي الطباق. وعلى ذلك فالتعادل الدلالي يضم :

1 ــ صحة التقسيم (الشرط رقم1 من بلاغة المعاني مفردة)

2 ــ صحة المقابلة (الشرط رقم6)

3 ــ صحة التفسير (الشرط رقم8)

4 ــ تناسب الألفاظ من جهة المعاني: 1) المطابق (من فصاحة التأليف)

لقد بينا فيما تقدم أن "المقابلة" هي الشطر الثاني من تناسب الألفاظ من جهة المعنى، أَخَّرَهُ المؤلفُ لإجراء لم يعلنه، بعد أن قدم في باب التناسب الشطر الأول الذي هو الطبلق وما يتصل به. إذن فالمقابلةُ والطباقُ ينتميان إلى جذرٍ واحد، ويشتركان في تعريفِ تناسُبِ الألفاظ من جهة المعاني.

فــَ "تناسب الألفاظ من طريق المعنى .. على وجهين:

أحدهما أن يكون معنى اللفظتين متقارباً،

والثاني أن يكون أحد المعنيين مضاداً للآخر أو قريباً من المضاد. فأما إذا خرجت الألفاظ عن هذين القسمين فليست بمتناسبة"[1].

وقد تبنى ابن سنان، كما تقدم، تسمية "أصحاب صناعة الشعر المتضادَّ من معني الألفاظ المطابقَ"، وتسميةَ المتقابلِ والمتوافق منها عن طريق المخالفة والموافقة" المقابلةَ"[2].

ومن ملاحظة الأمثلة نجد أن هناك تقارباً بل تداخلا بين التقسيم والمقابلة والتفسير: فهي تلتقي في ذكر أطراف ومقابلتها بأطراف أخرى مُوافقةٍ أو مُخالفةٍ مُرادفةٍ أو مُفسرةٍ.

[1] ــ سر الفصاحة 199.

[2] ــ نفسه 199 - 200.

فمن أمثلة التفسير التي تطابق أمثلة المقابلة وتمت بالتالي إلى أمثلة التفسيم بصلة قــول الفرزدق:

لقد جئــتَ قومــا، لــو لجــأتَ إليــهمُ طريــدَ دم، أو حــاملاً ثقــلَ مَغــــرم
لألفيتَ فيهــمْ مُعطيــاً ومُطــاعــنـــاً وَ راءكَ شَـزراً بالوشــيج المقــــوَّم

قال ابن سنان "هذا تفسير للأول موافق"[1].

فأول ما يلاحظ أن "موافق" هي إحدى صفات المقابلة.(والصفة الثانيــة هــي صفــة "مخالف"، وهي الصفة التي ستخلط بينها وبين الطباق كما سنرى).

المتوافق في البيتين هو:

طريد دم	حاملا ثقل مغرم
↓	↓
مطاعنا	معطيا

فهذا نظير مثالِ المقابلة التالي:

أســــرناهم وأنعمنـــــا عليـــــهم، و أســــقينا دمـــــاءهم الترابـــا
فما صَبَـــروا لبــأس عنـــدَ حـــرب، و لا أدوا لحُســن يَــــدٍ ثَــوابـــا

فهو متوافق على الشكل التالي:

+ (الأسر والإنعام) ↓	+ (القتل والإبادة) ↓
− (ثواب حسن اليد)	− (عدم الصبر في الحرب: الجبن)

وهذا المثال الأخير يقترب من أمثلة حسن التقسيم من زاويـــة اســتقصائه للأحــوال الممكنة:

---

[1] ـــ سر الفصاحة 270. و الوشيج في البيت الثاني: "شجر الرماح" (ق. المحيط).كناية عن قوة الحماية.

فكل ما يمكن عمله مع هؤلاء القوم هو: الإنعام أو القتل. وهم ليسوا أهلا للإنعـــام ولا أكفاءً للدفاع عن النفس.

فهذا مثل قول الشماخ ضمن أمثلة التقسيم:

متـــى ما تقـــعْ أرساغُـــــه مطمئنـــــة على حجر يرفَـــــضُ، أو يتدحـــــرجُ

"فليس في أمر الوطء الشديد إلا أن يكون الذي يوطأ رخوا فَيرفضُ أو صلبا فيُدفَع"[1].

فهناك تقاربٌ، من جهة الاستقصاء، وإن كان هناك اختلاف من جهة تعدد الأطـــراف، صراحة: من الجهتين في التفسير والمقابلة، وضمناً من إحدى الجهتين في التقســيم، كمـــا سيخرج من تعليق ابن سنان:

حجر (رخـــو) ←——— يرفض (يتكسر)

حجر (صلب) ←——— يدفـــع (يتدحرج)

فتُأمل هذا، ولا تأخذ بالظاهر في صناعة تجري داخل النفس مثـــل الشـــعر، فـــهناك الحاضر المغيب والغائب المستحضر.

أما العلاقة بين المقابلة والطباق من جهة المخالفة فقد تجلت دون لبـــس فـــي تمثيـــل المقابلة بقول أبي إسحاق الصابي: "وأن يُخلَّد في بطون الصحائف غلطُنا وغلطُـــك، فـــي إحساننا وإساءتك، وحفظنا وإضاعتك". وقول آخر: "ولكنك قابلت سُمُوَ الدرجةِ بدنوِ الهمةِ، ورفيعَ الرتبةِ بوضيعِ الشيمة..الخ"[2].

فهذه الأمثلة من التداخل كافية للتدليل على أن الأمر يتعلق بظـــاهرة واحـــدة هـــي المقابلة بين المعاني على أوجه مختلفة من أجل استقصاء الحالات الممكنة (التقسيم)، أو من أجل بيان الأوجه المختلفة (التفسير)، أو لمجرد إبداء التعارض (المطابق).

---

[1] ـــ سر الفصاحة 235. في البيت "يرفض" وفي التعليق ابن ســـنان "يـــرض". و "ترفـــض: تكســـر" (ق. القاموس).

[2] ـــ سر الفصاحة 267.

ولهذه الآلية وظيفتان : إقناعية خطابية، وشعرية توازنية. فقد أورد أرسطو التقابل ضمن التصديقات الخطابية. أما في المجال الشعري فإن المقابلات تلعب ــ بالإضافة إلى دورها الإقناعي ــ دوراً إيقاعيا يتجلى في تلازم التوازن الصوتي والتقابل الدلالي[1].

غير أن ابن سنان لم يسر في أي من الطريقين لأنه كان مشغولا بدفع العيوب قبل تحصيل المزايا. وبقي عمله في مستوى تحصيل الصحة. ولذلك نجده ينص في كثير من الأحيان على عدم الإخلال بما توجبه القسمة والمقابلة. فالصحة في التقسيم مثلا هي "أن لا "يخلّ بشيء"من "الأقسام المذكورة"[2]. والمقابلة هي: أن يؤتى "في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصحة"[3]. والتفسير هو: "أن يذكر مؤلف الكلام معنى يحتاج إلى تفسيره فيأتي به على الصحة من غير زيادة ولا نقص"[4].

إن ابن سنان مشغول بضبط المعاني غير متسائل لماذا هي كذلك؟

4. 2 ــ التناسب الصوتي: التوازن

تناول ابن سنان قضية التوازن الصوتي من زاويتين في موقعين مختلفين من كتابه. تناولها من زاوية سلب العيب في باب شروط فصاحة اللفظ، وتناولها من زاوية تحصيل المزية في الشرط الثامن من شروط فصاحة التأليف: المناسبة بين الألفاظ. في المستوى الأخير أدرج المكونات الأساسية للتوازن الصوتي كما سيأتي. ولذلك سنعتني بهذا المستوى عناية خاصة بعد تعريف موجز بالمستوى الأول.

4. 2. 1 ــ خفة الألفاظ

ترجع ثلاثة من شروط فصاحة المفرد، وهي: 7.2.1[5]، إلى خفة الألفاظ على السمع

---

1 ــ انظر الخطابة لأرسطو والفصل الثالث من كتابنا تحليل الخطاب الشعري.

2 ــ نفسه 235.

3 ــ نفسه 267.

4 ــ نفسه 270.

5 ــ توجد الشروط المذكورة في الصفحات:(الأول: 64 و97.و51) (الثاني: 64ــ66.السابع:87) أما حديث ابن سنان عن التصغير في الشرط الثامن فلا يدخل في هذا المستوى بل ينتمي إلى الجانب التعبيري، أي ملاءمة الصوت للمعنى.

إما لخلوصها من تقارب المخارج (الشرط1)، أو لمزية في التأليف توجب حسنا في السمع تتفاوت به الكلمات المشتركة في تباعد المخارج (الشرط2) أو لاعتدال الكلمة وكونها من المعتاد المعروف من حيث عدد الحروف (الشرط7).

و قد نظر إلى قضية تقارب المخارج نظرة جمالية عامة بل معمّمة. و لذلك قاسها على الألوان في النقوش؛ كلما تباعدت زادت حسنا[1].

ثم عرض في مكان آخر للتفسير اللساني الصوتي الذي اعتمده الرماني حاكيا عن الخليل بن أحمد. ومرد التنافر حسب هذا الرأي: "أن تتقارب الحروف في المخارج أو تتباعد بُعداً شديدا"[2].

وَ لاَ يسوغ لنا مناقشةُ ابن سنان في المبدأ الجمالي في الألوان فهو يعبر عن ذوق خاص بعصره أو فئته، ولكن من الجائز مناقشته في أصل المقايسة: هل يمكن قياس المسموع على المرئي؟ وما هي العواقب المترتبة على ذلك؟

فمن الوجهة الجمالية العامة يمكنُ اعتبارُ هذا الموقف غير منسجم مع موقف ابن سنان من تجنيس الخط فهو يرفضهُ، ولا يرى له دخلا في الفصاحة[3].

ومن الوجهة المنهاجية وقع ابن سنان في خلط بين تكرار الحروف المتقاربة في الكلمة أو مجموع الكلمات (مثل: وقبر حرب الخ) وبين التكرار البديعي ذي المزايا الصوتية والتعبيرية[4]. وقد اضطرب في ذلك، بعد تشييد القاعدة. وانتهى إلى الاعتراف

---

[1] ــ يقول في بيان علة حسن المتباعد المخارج: "وعلة هذا واضحة، وهي أن الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر، ولا شك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة. ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة ، لقرب ما بينه وبين الأصفر ، وبعد ما بينه وبين الأسود. وإذا كان هذا موجودا على هذه الصفة، لا يحسن النزاع فيه، كانت العلة في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة في العلة في حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة". (سر الفصاحة 64).

[2] ــ سر الفصاحة 101.

[3] ــ سر الفصاحة 199.

[4] ــ من الأمثلة التعبيرية التي يبدو غير مقتنع بها قول الشاعر:

بأن ما ذهب إليه يتعارض مع المنحى الذي سار فيه بديعيُو عصره نظما ونـــثرا: "وهــذا الذي أنكرناه من تكرار الألفاظ فَنٌّ قد أولع به الشعراء والكتاب من أهل زماننا هذا حتى لا يكاد الواحد منهم يغفل عن كلمة واحدة فلا يعيدها في نظمه أو نثره"[1].

إن لقوله: "فن" و"زماننا هذا" دلالةً على توجه المؤلف. فهو وإن اعترف بوجود هـــذا "الفن"، فقد قيده بالزمن الحاضر، أي جعله موضة أو تقليعة عابرة. والزمن الحاضر مـــن وجهة النظر الكلاسيكية التي تشبع بها ابن سنان هو زمن البِـــدعِ العـــابرةِ التـــي تفتقـــد الأصالة.

حين نتأمل الخلاصة التي وصل إليها ابن سنان وهي: "ومثال التأليف مـــن الحـــروف المتباعدة كثير، جل كلام العرب عليه، فلا يُحتاج إلـــى ذكـــره. فأمـــا تـــأليف الحـــروف المتقاربة... [فمن أمثلته] الهُعخع، و لحروف الحلق مزية في القبح إذا كان التـــأليف منـــها فقط"[2]، حين نتأمل هذه الخلاصة نتساءل عن أية فصاحة يتحدث ابن سنان؟ هـــل يتحـــدث عن فصاحة الأدب، أي عن التعبير المتميز عن الاستعمال العام و العادي للغة، أم يتحـــدث عن فصاحة اللغة العامة التي يخرقها الاستعمال الأدبي من خلال صيغ منافرة ناتجة عـــن "فن"؟ ![3].

لقد انتبه ابن سنان إلى أن تباعد المخارج لا يفسر تفاوت الألفاظ في الحسن في جميـــع الأحوال. فقد تلتقي الألفاظ في تباعد المخارج ويكون مع ذلك بعضها أحسن من بعـــض.

ألا طرقتنـــا بعدمـــا هجعـــوا هنـــــد	وقد سرن خمسا واتـــلأبَّ بنـــا نـــجد
ألا حبـــذا هنـــد وأرض بهـــا هنـــــد	وهند أتى من دونهـــا النـــأي والبعـــد

كان شيخُ ابن سنان، أبو العلاء المعري، قد "أجاز" لهم "في بعض الأيام"، حسب عبارة ابن ســـنانَ هذيـــن البيتين ، وقال أبو العلاء: "ومن حبه لهذه المرأة لم ير تكرير اسمها عيبا. ولأنه يجد للتلفظ باسمها حـــلاوة". وعلق ابن سنان على هذا الرأي مقللا من قيمته التفسيرية: "فلم ير من الاعتذار للتكرير إلا هذا العذر". (سر الفصاحة 103). والواقع أن هذا ليس عذرا بل هو تفسير لإحدى وظائف التكرار الأساسية التي تدعمت مع تقدم المعرفة البلاغية. عبر العصور إلى اليوم.

[1] ـــ نفسه 106.

[2] ـــ نفسه 64.

[3] ـــ وفي هذا السياق نفسه يفهم الشرط السابع، أي اعتدال عددَ حروف الكلمة. وقـــد تحدثنـــا عـــن البعـــد الانزياحي للكلمات الخارقة الطول في كتاب البنية الصوتية.

فهناك، حسب تعبير ابن سنان، "صفةٌ يسبق العلمُ بقبحها أو حسنها من غير المعرفة بعلتها أو بسببها". ومثال ذلك "الطرب على صوت أحد المغنين دون صاحبه، وتفضيل أحد الثوبين في حسن المزاج على الآخر"[1]. انتبه إلى هذا النقص ففتح باب الذوق من خلال الشرط الثاني الذي لا يعدو في الواقع تقييد الشرط الأول والحد من الاعتداد به في جميع الأحوال.

4 .2.2 ـ التوازن الإيقاعي

أدرج ابن سنان كل ما يتعلق بالبنية الصوتية في الشعر تحت مفهوم واحد، هو "المناسبة بين اللفظين من طريق الصيغة"[2].

من الأكيد أن استعمال "صيغة" بدل كلمة لفظ هنا ينطوي على رغبة في إبراز الجانب الموسيقي الصوتي التوازني. غير أن الصيغة مثل اللفظ تحتاج إلى موقع. وحين الحديث عن الموقع والتمكن فيه أو عدم التمكن سيبرز الجانب الدلالي بقوة. إذ المتمكن كما يقول عبد القاهر الجرجاني هو المعنى وليس الصيغة أو اللفظ باعتباره أصواتاً.

يندرج في المناسبة من طريق الصيغة المكونات الإيقاعية التالية:

1ـ السجع والازدواج.

2ـ القوافي وما يتصل بها من تصريع ولزوم ما لا يلزم.

3ـ الترصيع.

4ـ حمل اللفظ على اللفظ.

5ـ التوازن بالمقدار.

6ـ المجانس.

---

[1] ـ سر الفصاحة 65.

[2] ـ نفسه 169. والمناسبة بين اللفظين من طريق الصيغة هو الشطر الثاني من مفهوم المناسبة، وشطرها الأول المناسبة من طريق المعنى. والمناسبة كما هو معلوم هي الشرط الثامن من شروط فصاحة التأليف.

بالنظر إلى هذه القائمة يمكن القول بأن العملية التي قام بها ابن سنان لتصنيف المكونات الإيقاعية تحت مفهوم واحد هي أوسع وأدق عملية تصنيفية عرفتها اللغة العربية إلى حدود عصره[1]. فقد استطاع تجريد هذا المفهوم من مباحث كانت قائمة الذات ومن شأنها أن تشكل عائقا في وجه أي عملية بنيوية من هذا القبيل. المباحث المقصودة هي:

1ـ العروض
2ـ القوافي
3ـ البديع

يمكننا أن نعتمد الخطاطة التي بنينا عليها تصورنا في تصنيف البنية الصوتية في الشعر لملاحظة مدى استيعاب ابن سنان لمكونات هذه البنية. لقد أمكننا، اعتمادا على قراءة اجتهادات قديمة وحديثة تقسيم مكونات البنية الصوتية في الشعر إلى:

(1) وزن مجرد يتكفل به العروض.

(2) موازات صوتية اعتبرت من مشاغل البديع. وهي ذات منحيين كبيرين: موازنات تجنيسية تقوم على تكرار الصوامت، وموازنات ترصيعية تقوم على تكرار الصوائت.

(3) وأداء شفوي وهو موضوع علم الإلقاء والقراءات[2].

1ـ الوزن الكمي

سمى ابن سنان الوزن العروضي التناسبَ في المقدار: "ومن المناسبة أيضا التناسب في **المقدار**"[3]. وكلمة مقدار هنا تفيد **التجريد**. أي مقدار من الحركات والسكنات لتحقيق امتداد زمني معين في كل أبيات القصيدة؛ "فلا يمكن اختلاف الأبيات في الطول والقصر".

---

[1] ـ وهذه المحاولات هي التي طورها حازم منهاجا وتحليلا.

[2] ـ انظر مقدمة كتابنا: تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية. وتمثل القافية، في تصورنا. هناك، منطقة التقاء بين التجنيس والترصيع. ولذلك فحين تكثف عن طريق لزوم ما لا يلزم أو تستعمل اللفظ المشترك تلتبس بالترصيع والتجنيس، بل تصبح تجنيسا موقعيا. وقد اعتبرنا الوزن فضاء للتوازن، كما اعتبرنا الأداء عملية تأويل للعلاقة بين الوزن والتوازن.

[3] ـ سر الفصاحة 192.

وهذا أمر "محفوظ" في الشعر بالعروض. وللنثر معيارٌ كمي أيضا، وهو إن لم يكن بصرامة الوزن والعروض فإن الحسن فيه يقتضي "تساوي الفصول في مقاديرها، أو يكون الفصل الثاني أطول من الأول، وعلى هذا أجمع الكُتاب"[1].

إن التوازن بالمقدار توازن مجرد لا ينظر إلى نوع الحركات والسكنات[2]، وهذا ما حدا به إلى التمييز بين هذا المستوى ومستوى آخر يتحقق فيه توازن بالمقدار ولكنه يضيف إليه توازنا بالنوع: الترصيع الصرفي.

2 ـ الترصيع والازدواج

قدم ابنُ سنان مجموعةً من الأمثلة المناسبة للترصيع الممثل لأكثر أنواعه وصيغه. الشيء الذي يكفي لتجسيد الظاهرة وتمييزها ومع ذلك فإن تعريفاته غير كافية لفصل هذا المستوى من البنية الإيقاعية لا عن الوزن الكمي ولا عن الإسجاع والقوافي. لذلك:

1 ـ ألحق توازن الفصول بالوزن الكمي. فمن الأمثلة التي أوردها للترصيع في النثر قولُ البصير: "حتى عاد تعريضك تصريحا، وتمريضك تصحيحاً". ومن الشعر قول الخنساء:

حامي الحقيقةِ، محمودُ الخليقةِ، مهـ ـدي الطريقةِ، نفّاعٌ وضرارُ

2ـ ظل الازدواج عنده لصيقا بالسجع لم يظفر منهُ بتعريف أو تمثيل خاص، كما عرّف الترصيع من خلال السجع دون تمييز، فقيل: "ومن التناسب أيضا الترصيع، وهو أن يعتمدَ تصييرُ مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم، أو الفصلِ من الكلامِ المنثورِ، مسجوعة. وكأن ذلك شبّه بترصيع الجوهر"[3].

وقد كان قدامة بن جعفر عرّف الترصيع تعريفا دقيقا حيث ربطه بصيغ الصرف

---

[1] ـ سر الفصاحة 193.

[2] ـ لا يهم في العروض أن تكون الحركة فتحة أو ضمة أو كسرة كما لا يهم أن يكون السكون غياب الحركة أو مضاعفها (أي المد).

[3] ـ نفسه 190.

وأوزانه، أي بأنواع الحركات. كما جعل الترصيع من نعوت الوزن. وبذلك مهد الطريق لاستكشاف العلاقة بين المكونات الوزنية و التوازنية.

3ـ القوافي والأسجاع

تحدث ابن سنان عن السجع، غير أنه شغل بالدفاع عنه أكثر مما شُغِل بتحليل بنيته، وبيان مكوناته. وكان حديثه عن القافية أكثر تفصيلا، إذ اهتم ببيان بعض العيوب التي يطلب تجنبها، كما تعرض لما يلحقها من تغيير كمي (اللزوم و التصريع)[1].

وليست المادة التي أوردها، في وفائها بالموضوع أو إخلالها، هي ما يشغل اهتمامنا في هذا المقام، فقد صرح بكل وضوح أن تفصيل الكلام في القافية ليس مما هو "بسبيله"[2]. الذي يهمنا هو تبلور المفهوم العام للقافية، باعتبارها تسجيعا، أي تكرارا لأصوات في مقاطع الكلام. وبهذا المفهوم امتدت القوافي عنده إلى الأسجاع، كما امتد الوزن الكمي من البيت إلى فصول النثر. ومن هنا انتبه إلى اشتراك القافية والسجع في كثير من الأحكام والمزايا أو العيوب، خاصة ما يتصل منها بمناسبة اللفظِ، فالذي في موقعِ القافيةِ للمعنى، أي تمكن اللفظ في موقعه. قال: "فأما القوافي في الشعر فإنها تجري مجرى السجع ، وأن المختار منها ما كان **متمكنا**؛ يدل الكلام عليه"[3].

إن الفرق بين القافية والسجع ليس نوعيا، فهو لا يعدو كونَ أحدهما منتظما مُلزما، والآخرِ حرا. وحين يمارس الناثر السجع عن اختيار يُخْضِع نفسَه لمقتضياتِ القافية من حيث التفاعل الصوتي الدلالي فيُطلب منه التمكين وتجنب الإيطاء.

4ـ التجنيس

هيمنت على ابن سنان ظاهرة الاشتقاق التي بالغ شعراءُ عصره في استغلالها، ولذلك حُدِّدَ التجنيسُ عندهُ بالنظر إلى الاشتقاق حضورا وغيابا. قال في تعريفه: "وهو أن

---

[1] ـ سر الفصاحة 188.

[2] ـ قال: "وقد صنف العلماء في باب القوافي كُتبا بينوا فيها ما تجب إعادته، من الحروف والحركات وما لا تجب إعادته، ووضعوا لتلك الحروف والحركات أسماء لا حاجة بنا إلى ذكر شيء من ذلك، لأنه هناك مستوفى مستقصى، وليس مما نحن بسبيله". (نفسه 179).

[3] ـ سر الفصاحة 179.

يكون بعضُ الألفاظِ مشتقا من بعض إن كان معناهما واحدا، أو بمنزلة المشتق إن كان معناهما مُختلفا، أو تتوافق صيغتا اللفظتين مع اختلاف المعنى"[1].

يقصد بكون المعنى واحدا الاشتراكَ في الأصل المُعجمي، ويقصد باتفاق الصّيغتين اتفاقَ الكلمتين في الحروف والحركات، أي اللفظ المشترك. وبذلك يمتد هذا التعريف من أقصى الظاهرة إلى أقصاها: من اتفاقِ المعنى واختلافِ الصيغةِ إلى اتفاق الصيغة واختلاف المعنى، عبرَ مرحلة وَسطٍ يمثلها ما يوجد في منزلة المشتق. أي الألفاظ التي توهمُ كونَ بعضها مشتقا من بعض. مثال ذلك:

المشتق	شبه المشتق	توافق الصيغ
"ثم انصرفوا، صرف الله قلوبهم". **انصرفوا/صرف** (التوبة 128/9)	"يخافون يوما تتقلب فيه القلوب" **تقلب/القلوب** (النور 36/24)	"ويوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غيرساعة". **ساعة/ساعة** (الروم 54/30)

[1] ــ سر الفصاحة 193.

المقام الخطابي والمقام الشعري

محاولة تفسير

رفض ابن سنان التمييز بين الخطابة والشعر والرسائل واعتبر الفصاحةَ واحـــدةً فـــي جميع أجناسِ الخطاب، باعتبارها الوظيفة الأولى للغة، وهي الإيضاح والفهم، ولذلك تعـذر عليه الحسمُ في كثيرٍ من القضايا الخاصة بالخطابة مثل أحـــوال المخـــاطبين، والخاصـــة بالشعر مثل الغموض والإلغاز والهزل..الخ، فاضطُرَّ إلى الرفض حينا والاســـتثناء حينـــا آخر.

إننا لم نعتمد في قول ما تقدم على خطة الكتاب، وعلى صمت المؤلف عن إثارة هـــذه الإشكالية منذ البداية، و حسب، بل اعتمدنا على تصريحه بعدم التمييز في المناسبات التـــي ذهب النقاد و البلاغيون إلى ملاحظة الفروق فيها. فقد ورد فـــي حديثـــه عـــن "الإيجـــاز والاختصار وحذف فضول الكلام" قوله:

"ومن الناس من يقولُ: إن من الكلام ما يحسنُ فيـــه الاختصـــارُ والإيجـــازُ كـــأكثر المكاتباتِ والمخاطباتِ والأشعارِ، ومنه ما يحسن فيه الإسهابُ والإطالة كالخُطب والكتـــب التي يُحتاَج أن يفهمها عوامُ الناس، وأصحابُ الأذهان البعيدة"[1].

و هذا غير وجيه، في نظره، من زاويتين:

1 ــ إن أخذ المخاطب بعين الاعتبار سيؤدي إلى "تفصيح" الكلام المفهومِ المستحســـن من طرف العامي والبليد "من الناس، وهو الكلام المسهب المبتذل الألفاظ.". ويلـــزم مَـــنْ ذهب إلى اختيارِ العبارة عن المعنى بالألفاظ الكثيرة، من حيث كان ذلك سببا لفهم عـــوام الناس ومن لا يسبق ذهنه إلى تصور المعنى، أن يختارَ الألفاظ العاميـــة المبتذلـــة علـــى

[1] ــ سر الفصاحة 205.

الألفاظِ الفصيحة التي لم تُكثر استعمالَها العامةُ، ولا ابتذلوها"[1]. ويشبّه حالَ من يقول بهذا بحالِ من يفضل النقوشَ الغليظة على النقوش الدقيقة، "لأن تلك يُدركُها ضعيفُ البصر ويتعذرُ عليه إدراك هذه"[2].

2ـ قياس حالِ المتلقي على حال المخاطِب (بالكسر)، فلو جاز اعتبار الفصاحة بحال المخاطَب لجاز اعتبارها بحال المخاطِب، وهذا مذهب فاسد، عقدَ فصلاً خاصا في آخر الكتاب لرده. والقياس هنا غير مناسب، ولكن ابن سنان وجد فيه فرصة للخروج من إشكالية المقام التي لا حل لها إلا بالتفريق بين الخطابة والشعر.

كما يرفض المبتذل العامي يرفض الالتباس والغموض الذي يؤدي إليه فرط الإيجاز "حتى يحتاج في استنباطه إلى طرف من التأمل ودقيقِ الفكرِ فإن هذا عيبٌ [عنده] في الكلام ونقص"[3].

ذلك أن "من شروط الفصاحة والبلاغة أن يكون معنى الكلام واضحاً ظاهراً جلياً لا يحتاج إلى فكر في استخراجه وتأمل فهمه، وسواء كان ذلك الكلام الذي لا يحتاج إلى فكر منظوماً أو منثورا"[4].

والمؤلف يواجه هنا تفريق النقاد بين الخطابة والشعر فقد كان الصابي، حسب كلام ابن سنان، يزعم "أن الحسنَ من الشعرِ ما أعطاكَ معناه بعد مطاولةٍ ومماطلةٍ، والحسنَ من النثر ما سبق معناه لفظَه. ففرّق بين النظم والنثر في هذا الحكم"[5]. ورَأي ابن سنان أن "لا فرق بينهما ولا شبهة تعترض المتأمل في ذلك"[6].

وحجته هي أن وظيفةَ اللغةِ الوحيدةَ، فيما يبدو من كلامه، هي التواصل. "إذِ الكلام غيرُ مقصود في ذاته، وإنما احتيج إليه ليُعبّر الناس عن أغراضهم، ويفهموا المعاني التي في نفوسهم. فإذا كانت الألفاظ غيرَ دالة على المعاني، ولا موضحة لها، فقد رفض

---

1 ـ سر الفصاحة207.

2 ـ نفسه 206 ـ 207.

3 ـ نفسه 207ـ208.

4 ـ نفسه 220.

5 ـ نفسه 220.

6 ـ نفسه.

الغرض في أصل الكلام"[1]. ويُأتي بعد هذا بمقايسات ساخرة لحالٍ من يخرج الكلام عن وظيفة التبليغ: إنه مثل من يصنع سيفاً ويجعل حده كليلا، ويصنع وعاء لحمل الماء ويجعل فيه خروقاً.

وتبدو هذه الأمثلة الساخرة، بالنسبة إلينا، وكأنها فعلا تصوير حقيقي لعمل الشعر مع اللغة حسبَ نظرية الانزياح اللسانية. فكأن ابن سنان يتهكم من الوظيفة الشعرية نفسها. وهذا يصور التباعد بين تصور ابن سنان وتصور نظرية الانزياح. هذا التباعد الذي يجعل موقفه يناقضُ موقفَ الجرجاني في الأسرار إجمالا وتفصيلا. فلينظر حديث الجرجاني عن الغموض الدَّالِّ حيث تحضر صورة اللآلئ والأصدافِ ولذةِ الوصول بعد العناء[2].

لقد اصطدم موقف ابن سنان هذا ببعض مظاهر الشعرية الأكثرِ بروزاً، المظاهر التي لا يمكن أن تختلط بالاعتبارات الخطابية، مثل اللغز والهزل.

اللغز باعتباره خروجا عن غرض الوظيفة اللغوية الأولى (الوضوح والتوصيل والتفهيم). والهزل باعتباره خروجاً عن التعامل المعياري الاجتماعي، أو عن الوظيفة المركزية في التعامل الاجتماعي، فكلاهما انزياحٌ عن اللغة، أو عن معايير تدبير الحياة العلمية، أي أنهما من طينة الشعر و سِنخه.

فهنا يعلن ابن سنان بصراحة أن الأمر يتعلق بنسق آخر غير النسق المركزي الذي ينظر لفصاحته:

1 ـ يقول في الرد على من يعترض على مفهومه للفصاحة (=الوضوح):

"فإن قيل: فما تقولون في الكلام الذي وضع لغزاً وقُصد ذلك فيه؟ قيل: إن الموضوع على وجه الإلغاز قد قصدَ قائله إغماضَ المعنى وإخفاءَهُ، وجَعلَ ذلك فنّاً من الفنون التي يُستخرج بها أفهامُ الناس وتُمتحن أذهانُهم. **فلما كان وضعه على خلاف وضع الكلام في**

---

[1] ـ سر الفصاحة 221.

[2] ـ أسرار البلاغة وانظر الفصل الثاني من هذا القسم .

الأصل كان القول فيه مخالفاً لقولنا في فصيح الكلام، حتى صار يحسن فيه ما كان ظاهره يدل على التناقض، أو ما جرى مجرى ذلك"[1].

أضف إلى هذا الكلام الصريح حديثه في تعريف النثر وتعريف الشعر: "أما حد النثر فهو حد الكلام الذي ذكرناه في هذا الكتاب، وأما حد الشعر فهو: كلام موزون مقفى يدل على معنى ..الخ"[2].

لقد كان ابن سنان عارفاً بأن تعريفه للكلام هو تعريف للنثر وحده، فلماذا لم يبادر إذن إلى تعريف الشعر منذ البداية؟ لماذا أخره إلى آخر الكتاب؟ هل كان يتلافى بذلك التبعات التي يستتبعها تعريف قدامة، ذاك الذي تبناه في آخر المطاف؟

2ـ وكما اعترضه اللُّغْزُ في حديثه عن الوضوح وتناسب الكلام اعترضه الهزل في محاولته تنقية المعجم وتخصيصه. فقد لاحظ أن الكناية عن المعنى التي لا يصلح التصريح بها تبعاً للرقابة الذوقية الأخلاقية ليست محبذة أو ممكنة دائما فهناك خطاب تُعتبر مجافاة الذوق المعياري من مكوناته، وهُو الخطاب الساخر. "لأن مواضع الهزل والمجون وإيراد النوادر يليق بها ذلك (أي التصريح بما لا يحسن التصريح به)، ولا تكون الكناية فيها مَرضية، فإن لكل مقامٍ مقالاً. ولكل غرض فناً وأسلوباً"[3].

و بالإضافة إلى ذلك فقد لاحظ أن تخصيص كل مجال بألفاظه المناسبة له، وعدم تداخل المعاجم والمفاهيم ليس قاعدة مطردة، إذ هو أيضاً باب معرض لعبث الهزل والخلاعة فقد علق على قول الشاعر الماجن في غلام إسكاف:

إن سَنَّ بالهجران شفرتَه	ليقُد قلبي قَدَّ مُجتهد
فلأصبرن كصبر تجتَجَة	متمسكا بمحلِّ العُقدَ

---

[1] ـ سر الفصاحة 226. لقد تلافى حازم هذا الاستثناء المخل بالبناء معتمداً منذ البداية تفريقا بين أسلوب الجد وأسلوب الهزل، بين قصد الوضوح وقصد الغموض (منهاج البلغاء ص228- 341). فهذا موضوع المنهج الأول من القسم الرابع المخصص للأسلوب: " المنهج الأول في الإبانة عن طرق الشعر من حيث تنقسم إلى جد وهزل، وما تعتبر به أحوالها في كل ذلك، من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها".

[2] ـ سر الفصاحة 286.

[3] ـ نفسه 163.

بقوله: "وهذا إنما يسوغُ على هذا السبيل من الهزلِ والخلاعةِ، فأما في باب الجد فليس يحسنُ أن يستعملَ في كل موضع منه إلا الألفاظ اللائقةَ به"[1].

فإذا احتفظنا من كل ما تقدم بألفاظ **الجد** و **الهزل** و **الكذب**..الخ وحثثنا السير إلى آخر الكتاب، إلى الفصل الذي خصصه المؤلف **للفرق بين المنظوم والمنثور** وجدناه يضع الشعرَ في خانة الهوامش و الاستثناءات الخارجة عن متن الكتاب بقوله: "إن أكثر النظم، إذا كُشف، وجِدَ لا يعبر عن جد، ولا يترجم عن حق، وإنما الحِذقُ فيه الإفراطُ في الكذب والغلوُ في المبالغة ". فالشعري هامشٌ بالنسبة للنثري الذي نظَّر له الكتاب: "وأكثر النثر شرحُ أمورٍ مُتَيَقَّنةٍ، وأحوالٍ مشاهدةٍ. وما كَثُرَ فيه الجِدُّ والتحقيقُ أفضلُ مما كثُر فيه المُحالُ والتقريبُ"[2].

وعليه فإن مركز كتاب سر الفصاحة هو الخطاب التداولي الناجع الذي يصلُ ويوصِّل بدقة. والشعر يشكل أزمةً ومعارضةً للمسار النثري للكتاب، وذلك كمثل ما شكل النثر أزمة ومعارضة بالنسبة لكتاب أسرار البلاغة.

* * *

ومن الغريب بل من المُحير أن يقفَ ابنُ سنان في لحظة عابرة في آخر الكتاب ليتبنى الغلوَ والمبالغةَ مخالفاً بذلكَ تيارَ الكتاب[3] مُعلِّلا موقفه بكون الشعر يُبْنَى بخلاف النثر، على المسامحة. يقول:

"وأما المبالغة في المعنى والغلو فإن الناس مختلفون في حمدِ الغلو وذمه، فمنهم من يختاره، ويقول: أحسنُ الشعر أكذبُه ، ويستدل بقول النابغة، وقد سئل: من أشعر الناس؟ فقال:" من استُجيد كذبُه ، وأُضحكَ رديئُه. وهذا هو مذهب اليونانيين في شعرِهِم. ومنهم من يكره الغلو والمبالغةِ التي تخرج إلى الإحالة، ويختار ما قاربَ الحقيقة ودانَى الصحة"[4].

---

[1] ـــ سر الفصاحة 169.

[2] ـــ نفسه 288.

[3] ـــ وكأني به هنا يتبنى موقف قدامة بن جعفر بدون تبصر. فلقدامة عبارة مشهورة في هذا الصدد.

[4] ـــ نفسه 271.

"والذي أذهبِ إليه المذهبِ الأولِ في حمْدِ المبالغة والغلوِ، لأن الشـــعر مبنـــي علـــى الجواز والتسمُّح"[1].

مفهوم الغلو والمبالغة موجهان، كما ترى، توجيـــهاً فنيـــا نحـــو الخيـــال والســـخرية بمفهومهما الواسع (تفاعل العاطفي بالدلالي).

وفي هذا الإطار يميز بين الشعر والنثر؛ فإذا كان الشعر مبنيا على الجواز والتســـمح فإن النثر المبني على التدقيق والتقييد، كما سبق، قلَّ ما يقبل "الغلو الخارج إلى الإحالـــة "، وأكثر ما يستعمل فيه المبالغة التي تقارب الحقيقة"[2].

وبرغم دعوته إلى تقييد المبالغات بمؤشرات تذكر بالحقيقة في أصلـــها، مثـــل أفعـــال المقابلة، والاستدلال بالمماثلة والتعليل، فقد تَدَرَّجَ في أمثلةِ المبالغة حتى أوردَ أمثلةً مطابقة لتلك التي أوردها الجرجاني في باب التخييل.

فمن أمثلة الاستدلال بالتمثيل قول الشاعر:

لو اختصرتم مـــن الإحســـان زرتُكُـــم؛	والعذبُ يُهجر للإفـراطِ في الخَصَـــــرِ

فقد "دل [الشاعر] على أن الزيادة فيما يطلب ربما كانت سببا للامتناع منـــه، بتمثيـــل ذلك بالماء الذي لا يُشرب لفرط برده، وإن كان البرد فيه مطلوبا محموداً"[3]. وهنا يقـترب ابن سنان من مفهوم التعليل بالتخييل، عند الجرجاني خاصة، حين يورد أمثلة مـــن نمـــط قول الشاعر:

وإذا أراد اللهُ نشـــــر فضيلـــــــة	طويـت أتـاحَ لـها لسـانَ حَسـودِ
لولا اشتعـالُ النار فيمـا جـــاورَتْ	ما كان يُعرف طيبُ عَـرْفِ العُـودِ

ومن الاستدلالات التي يقترحها ابن سنان "الاستدلال بـــالتعليل" قـــول أبـــي الحســـن

[1] ــ سر الفصاحة 273.
[2] ــ نفسه 273.
[3] ــ نفسه 275.

التهامي[1]:

لوْ لمْ يكن أُقحوانـــا ثغـرُ مبسِمِهـــا ما كان يزدادُ طِيبًـا ســاعةَ السَّحَــــرِ

وقوله:

لو لــم تكـنْ ريقَتُــه خمــــرة لما تَثَنَّـى عِطْفُه، وهــــو صــاحْ

إن الأمثلة التي قدمها ابن سنان في هذا الفصل لا تختلف عن الأمثلـة التـي قدمـها الجرجاني في باب التخييل نصرة لمذهب الكذب. وهكذا ينتصر النص الأدبي، في نهايـة المطاف، على الاعتبارات المذهبية و الإديلوجية، التي فرقت بين الرجلين فـي منطلقـي مشروعيهما وجعلتهما على طرفي نقيض.

و أتخيل أن ابن سنان لو استأنف كتابه بكتاب آخر، كما فعل الجرجاني في الدلائـل بعد الأسرار، لفتح مجالا أوسع للغرابة الشعرية للتقليل من هيمنة الوظيفـة الخطابيـة للكلام. ولم يقيض للكتاب من يعيد قراءته من آخره في نسقه، وإن كان حازم قد حـاوره بقوة كما سيأتي. بل الذي وقع هو محاولة ابن الأثير تكريس المنحى النثري للكتـاب دون أن يصل إلى نسق يستحق أن يقارن بالنسق الذي بناه السكاكي من قراءته للجرجاني.

أعلن ابن الأثير في مطلع كتابه إعجابه بكتاب ابن سنان. فبرغم انتقادِ نزوعـه إلـى التقعيد والبحث العلمي الصرف في قضايا تبدو لابن الأثير بعيدة عن هموم البيـان مثـل الأصوات وطبيعة الكلام فقد عدَّ سِرَّ الفصاحة أحد كتابين يستحقان التذكر من بين كل مـا تقدمه من مؤلفات في الموضوع. قال، بعد أن شبه دورَ علم البيان في تأليف النظم والنـثر بدور علم الأصول في ضبق قواعد الأحكام:

"وقد ألف الناس فيه كتبا، وجلبوا ذهبا وحطبا، وما من تأليف إلا وقد تصفحت شـينه وسينه، وعلمت غثه وسمينه، فلم أجد ما ينتفع به في ذلك إلا كتاب الموازنة لأبي القاسـم الحسن بن بشر الآمدي، وكتاب سر الفصاحة لأبي محمد عبد الله بن سنان الخفاجي. غـير

[1] ــ سر الفصاحة 277.

أن كتاب الموازنة أجمعُ أصولا، وأجدى محصولا، وكتاب سر الفصاحة وإن نبه فيه عن نكت منيرة، فإنه قد أكثر مما قل به مقدار كتابه من ذكر الأصوات والحروف والكلام عليها ، ومن الكلام عن اللفظة المفردة وصفاتها مما لا حاجة إلى أكثره، ومن الكلام في مواضع شذ عنه الصواب فيها"[1].

ولعل الذي أخذ بلب ابن الأثير من عمل ابن سنان هو ما سميناه: أناقة الخطاب في تحري الاعتدال والصواب. فالأناقة أنسب لحرفة الكتابة والمخاطبات التي يضعها ابن الأثير في مقدمة اهتماماته بحثا عن : "أدب الكاتب" قبل "الشاعر". وقد رأينا ابن سنان ينوه بالآمدي فيما عدا قضية "البناء على الاستعارة" مما ذهب إليه أبو تمام وغيره من الشعراء المبدعين. ومن الطبيعي ألا يرحب ابن الأثير بالبحث النظري في تفسير الفاعلية البلاغية من نمط ما ذهب إليه الجرجاني لأن غرضه تعليمي معياري يعتمد بناء الذوق أو تنميته عن طريق تقديم النصوص مع حد أدنى من القواعد. قال: "ومع هذا فإني أتيت بظاهر هذا العلم دون خافيه، وحمت حول حماه ولم أقع فيه، إذا الغرض إنما هو تعليم الكلمِ التي بها تنظم العقود وترصع، وتخلب العقول فتخدع. وذلك شيء تحيل عليه الخواطر ولا تنطق به الدفاتر"[2].

ومما له دلالة في نظرنا إدخال عمل ابن سنان تحت مبحث "البيان"، كما تقدم. والبيان عنده شامل للفصاحة والبلاغة. قال في مقدمة المثل السائل: "موضوع علم البيان هو الفصاحة والبلاغة". وبهذا التعميم يعيد وصله بالجاحظ، مبتعدا عن المفهوم الجزئي للبيان عند السكاكي.

ومع استفادة ابن سنان الواضحة من بيان الجاحظ فإن مشروعه يمثل، من جهة أخرى في سلسلة أخرى، حلقةً بين تصور قدامة بن جعفر وتوجه حازم القرطاجني. وهذا بارز في تعامل هذه المجموعة مع المكون الصوتي الإيقاعي: لقد وصل قدامة بين الوزن والتوازن، وأبرز التوازن عن طريق الصيغ (الترصيع)، كما عالج القافية في علاقتها بنظم البيت في لفظه ومعناه. ثم أوصل ابنُ سنان هذا المنحى إلى مستوى أعلى من البناء

---

[1] ـــ المثل السائر 34/1.

[2] ـــ المثل السائر 35/1. ويستطرد وبعده إلى التنويه بالذوق واعتباره مصدر البيان :"واعلم أيها الناظر في كتابي أن مدار علم البيان على حاكم الذوق السليم، الذي هو أنفع من ذوق التعليم

بإدماج كل المكونات في مفهوم تناسب الصيغ. وتشير قرائـــن كثـيرة إلــى أن حازمــاً القرطاجني الذي استفاد كثيرا من ابن سنان، وقارب موقفه من قضايا كثيرة قـــد اســتفاد كثيرا من مفهوم المناسبة والتناسب. ومن الراجح عندي أن القسم المفقود مـــن الكتــاب؛ القسم المخصص للفظ مبني بشكل ما على عمل ابن سنان. لا نرجم هنــا بــالغيب وإنمــا نستأنس بالخطة العامة للقسم المفقود كما بنيناها في الفصل التالي، ونقيس على تعامله مــع الجوانب الأخرى من الكتاب كما سيرد في الفصل الرابع.

الفصل الرابع:

البلاغة المعضورة

بالنحو والمنطق

تمهيـــد:

هذا العنوان!

أخذنا هذا النعت: المعضودة، و هو غريب إلى حد مـــا، مــن نــص كــلام حــازم القرطاجني. حين ميز عَرَضاً بين مستويين من البلاغة: "البلاغة المعضــــودة بــالأصول المنطقية و الحِكَمية"، وهي البلاغة التي تستهوي الهمم العالية، والبلاغة غير المعضـــودة، وهي التي تنزل إلى "حضيض صناعات اللسان الجزئية، المبنيةُ أكثرُ آرائها علــــى شــفا جرف هَارٍ"[1]. ومن الأكيد أن حازماً كان يشعر أن البلاغات السابقة على عصــره كــانت بلاغات جزئية، لأنها لم تعتمد هذه الأصول التي تضمن، وحدها، الوصول إلــى البنيــات المشتركة بين الظواهر.

بقطعِ النظر عما إذا كان حازم قد استحضر السكاكي، و هو يصدر هذا الحكم، أو لــم يستحضرهُ فإننا نرى أن عملَ السكاكي يدخل في دائــرة البلاغــة المعضــودة؛ فبلاغتــه معضودة بالنحو والمنطق، مثلما عضدت بلاغة حازم بالأصول المنطقية والفلسفية. و قــد كان السكاكي، من جهته، يضع ما سبق من جهودٍ بلاغيةٍ في إطار عمل "السَّلَفِ". ومعنى ذلك أنه يضع نفسه على مسافة من هذا العمل. قال بصدد تعريف الاستعارة ممــيزا بيــن قراءته وقراءة من قبله: "وإذ قد عرفت ما ذكرت فلا بأسَ أن أحكي لك ما عند السلف فــي تعريف الاستعارة"[2]. وقال في الحديث عن المجاز اللغوي: "من فصول المجاز في المجــاز اللغوي الراجع إلى حكم الكلمة في الكلام، وهو عند السلف، رحمهم الله، أن تكون الكلمــة منقولة عن حكم لها أصليٍّ إلى غيره... ورأيي في هذا النوع أن يُعــدَّ ملحقــا بالمجــاز، ومشبها به، لما بينهما من الشبه"[3].

سنحاول في هذا الفصل تقديم الخطوط العريضة للمشروعين الضخمين الحاسمين فــي قراءة البلاغة العربية القديمة، أو بلاغة السلف، كما صار بالإمكان تسميتها فــي عصــر السكاكي وما بعده.

---

1 ــ منهاج البلغاء 231

2 ــ مفتاح العلوم 384.

3 ــ نفسه 392.

إن السكاكي وحازم يسعيان في نظري نحو شيء واحد من زاويتين مختلفتين كثيرا، بل تبدوان متناقضتين. المشترك بينهما هو السعي إلى توفير أداة معرفية تأخذ الإنسان واللغة، أو بعبارة أدق: تأخذ الفعالية اللغوية للإنسان، بعين الاعتبار. من هنا فكر حازم في البلاغة باعتبارها **علما كليا**، يُستخلص رحيقُه من علوم اللسان الجزئية، وفكر السكاكي في شيءٍ مُماثل سماه **علمَ الأدبِ**، اكتشف في الأخير أنه **تركيب بين علومِ اللغةِ والمنطق**، في خلاصة سماها **علم المعاني والبيان**، قبل أن ينتبه، في نهاية الرحلة إلى أن هذين العلمين هما **البلاغة** بعينها. ولعل حازماً اتعظ من تجربة السكاكي فتوجه إلى الهدف مباشرة؛ أي أدمج المكونات تحت الاسم المحدد منذ البداية: البلاغة. ومن سوء الحظ أن مسار الثقافة العربية لعصرهما كان أميلَ إلي التدحرج منهُ إلى التسلق والرقي، فكان أن لقيَ مشروع السكاكي قبولا لأنه كان قابلا للتجزيء. بسبب عدم انصهار أجزائه، في حين تعذر ذلك بالنسبة لمشروع حازم، كما تعذرت قراءته قراءة نسقية تركيبية في عصره أو بعده لخفاء الروابط بين أجزائه.

لقد أحسست، بل اقتنعت، بأن هذه المرحلة التي يمثلها كل من السكاكي وحازم تستحق أن تكون قسما مستقلا من هذه الدراسة ، قسما ثالثا بحجم القسمين السابقين: الأول والثاني. نعم أحسست بذلك ورغبتُ فيه، ولكن هاهي عشر سنوات قد تصرمت في إعداد الجزأين الأولين بعناء شديد، في ظروف أقل ما يقال عنها أنها ضد كل طموح، ينحت المرء من نفسه إلى حد التلاشي. ولا أريد لما أُنجزَ أن يظل مُعلقاً. لنكتفِ الآن بالخطة العامة للمشروعين فعسى تسمحُ الظروف مستقبلا باستئناف المسيرة، فننجز قسما ثالثا موسعا مؤصَّلا، يمتد إلى ما بعد حازم و السكاكي.

المبحث الأول

من علم الأدب إلى البلاغة

1 ـــ المشروع

اشتهر السكاكي في تاريخ الثقافة العربية بقراءته الخاصة للبلاغة العربية، تلك القــراءة التي صنفت مباحثها إلى معان وبيان وبديع. وقد ثُبِّتَ هذا التقويمُ للرجل ولعمله فاستقرّ من خلال الشروح القوية التي تناولت الجزء البلاغي من كتابه مفتاح العلوم. خاصة الإيضــاح في علوم البلاغة للقزويني الذي أحكم القراءة البلاغية للسّكاكي بالرجوع به إلى أصولـــه، إلى عمل عبد القاهر الجرجاني في الدلائل والأسرار.

والواقع هو أن السكاكي لم يقصد في البداية إلى تأليف كتاب في البلاغـــة بمفهومـــها الخاص المتداول، وأول شاهد لذلك عنوان كتابه: مفتاح العلوم. غــير أن هنـــاك حَصْــراً وتحديدا يُلزمنا المؤلف بأخذه بعين الاعتبار منذ السطور الأولى مـــن الكتـــاب، وهـــو أن الكتاب ليس مفتاحا لكل العلوم، بل هو مفتاح لعلم واحد، سماه: "**علم الأدب**". وعلـــم الأدب على الإطلاق، أو علم الأدب العام هو حصيلة عدة أنواع أو علوم أدبية تبدأ مـــن علمـــي

الصرف والنحو ثم تتوسع إلى علمي المعاني والبيان وما يقتضيانه أو يطلبانه من مباحث الاستدلال والشعر، كما سيتضح تدريجيا من كلامه التالي:

"وقد ضمنتُ كتابي هذا من أنواع الأدب، دون نوع اللغة[1]، ما رأيته لابد منه. وهي عدة أنواع متآخذة. فأودعته علم الصرف بتمامه... وأوردت علم النحو بتمامه، وتمامه بعلمي المعاني والبيان[2]".

هذا النص صريح في بناء الأدب على أساسين:

1 ــ الصرف بتمامه، وتمامه بعلم الاشتقاق.

2 ــ والنحو بتمامه، وتمامه بعلمي المعاني والبيان.

---

[1] ــ لفهم ما قصده المؤلف نورد هنا نصا لابن الأنباري يحصي فيه علوم الأدب. "علوم الأدب ثمانية: النحو واللغة والتصريف والعروض والقوافي وصنعة الشعر وأخبار العرب وأنسابهم. وألحقنا بالعلموم الثمانية علمين وضعناهما وهما: علم الجدل في النحو وعلم أصول النحو".(نزهة الألباء55).

ويُقارَنُ تصورُ السكاكي وابن الأنباري بتصور ابن الأثير فيما أسماه "آلات علم البيان وأدواته" وهي ثمانية:

النوع الأول: معرفة علم العربية من النحو والتصريف.

النوع الثاني: معرفة ما يَحتاجُ إليه من اللغة، وهو المتداولُ المألوفُ استعمالُه في فصيح الكلام غير الوَحْشيِّ الغريب، ولا المستكرَهِ المعيب.

النوع الثالث: معرفة أمثال العرب وأيامهم. ومعرفة الوقائع التي جاءت في حوادث خاصة بأقوام، فإن ذلك جرى مَجرى الأمثال أيضا.

النوع الرابع: الاطلاع على تأليفات من تقدّمه من أرباب هذه الصناعة المنظومة منه والمنثورة، والتحفُّظ للكثير منه.

النوع الخامس: معرفة الأحكام السلطانية في الإمامة والإمارة والقضاء والحسبة وغير ذلك.

النوع السادس: حفظُ القرآن الكريم، والتدرُّبُ باستعماله وإدراجه في مطاوي كلامه.

النوع السابع: حفظ ما يحتاج إليه من الأخبار الواردة عن النبي (ص)، والسلوك بها مسلك القرآن الكريم في الاستعمال.

النوع الثامن: وهو مختص بالناظم دون الناثر، وذلك علمُ العروض والقوافي الذي يقامُ به ميزان الشعر." (المثل السائر 1/40 – 41).

[2] ــ مفتاح العلوم 6.

وأساس هذا التقسيم النظرُ في المفرد والمركب: الصرف ينظر في المفـــرد، والنحـــو ينظر في المركب[1]. غير أن المؤلف سرعان ما رأى أن علمي المعاني والبيان المتممـــان ـــ في تصوره الأولي ـــ لعلم النحو جديران بأن يفردا بمبحث خاص مستقل إلـــى جـــانب الصرف والنحو، **فانزاح عن التقسيم الثنائي إلى تقسيم ثلاثي بانيا كتابه مـــن ثلاثـــة أقسام: "وجعلت هذا الكتاب ثلاثة أقسام:**

القسم الأول: في علم الصرف.

القسم الثاني: في علم النحو.

القسم الثالث: في علمي المعاني البيان[2]"

وبهذه الخطوة يتحول العنصر المكمل إلى شريك قائم الذات، له اعتبار يميزه، ومـــبرر يبرره من وجهة نظره: "والذي اقتضى عندي هذا، هو أن الغرض **الأقدم** من علـــم الأدب، لما كان هو الاحتراز عن الخطأ في كلام العرب، وأردت أن أحصل هذا الغـــرض ...لا جرم أنا حاولنا أن نتلو عليك في أربعة الأنواع مذيلة بأنواع أخر مما لا بد من معرفتـــه في غرضك...**وإنما أغنت هذه لأن مثار الخطأ، إذا تصفحتها ثلاثة: المفرد، والتـــأليف، وكون المركب مطابقا لما يجب أن يتكلم له**[3]". ومن البين أن أساس التقسيم هنا غيرُ مقنع.

الأدب يساوي عنده، في نظرنا، الخطاب السليم الناجعَ. مـــن هـــذا المفـــهوم يتحـــدث السكاكي عن "علم الأدب" الذي نراه تصوراً مبكراً لما يُسمى حالياً علمَ النـــص[4]. **ونجـــد شبها قويا بين مفهومِ الأدبِ عنده ومفهوم الثقافة اليوم.** وهذا مفهوم للأدب شـــاع فـــي العصور الإسلامية حيث كان تأديب الأبناء يتم عن طريق تحصيـــل اللغـــة والنصـــوص الأدبية.

وعموما فإن وظائف علم الأدب عند السكاكي ثلاثٌ تحدد بحسب الباحث:

---

1 ــ مفتاح العلوم 8.

2 ــ نفسه 7-8.

3 ــ نفسه 8.

4 ــ ويرى أصحاب "علم النص" أن علمهم هو الممثل العصري للبلاغة. يقول فان ديك: " إن علم النـــص يدرس الأقوال اللغوية في كليتها، كما يدرس الأشكال و البنيات الخاصة بها، تلك التي لا يمكـــن وصفـــها بواسطة النحو. من هذه الزاوية يقترب علم النص من البلاغة، بل يمكن اعتبـــارُه ممثـــلا معـــاصرا (بـــل عصريا) لها". (النص بنياته ووظائفه" ضمن كتاب نظرية الأدب في القرن العشرين. ص46).

"اعلم أن **علم الأدب** متى كان الحاملُ على الخوض فيه مجردَ **الوقوف على بعض الأوضاع، وشيءٍ من الإصطلاحات فهو** لديك على طرف التمام. أما إذا خضت فيه لهمة تبعثك على **الاحتراز عن الخطأ في العربية، وسلوك الصواب فيها** اعترض دونك منه أنواع تَلَقَّى فيه لأدناها عرقَ القِربة. لاسيما إذا انضمَّ إلى همتك **الشغفُ بالتلقي لمراد الله من كلامِه**.. فهناك يستقبلُك منها ما لا يَبْعُدُ أن يُرجعَك القهقرَى"[1].

هذا النص صريح في أن الوظائف الثلاث المذكورة مرتبة تصاعديا بحسب الأهمية، فهي مستويات:

1ـ المستوى الأدنى، مستوى المعرفة الأولية بالموضوع، أو حتى **مستوى الحذلقة ببعض المفاهيم والمصطلحات**. وهذا متيسر لأنه لا يصل إلى مستوى معاناة النصوص؛ لا إنتاجا ولا تلقيا.

2ـ المستوى الأوسط، مستوى إنتاج النصوص الأدبية: أي النصوص السليمة، مستوى الاحتراز من الأخطاء وسلوك طريق الصواب. وهذا المستوى هو الغرض الأول و الأساسي لعلم الأدب. "**الغرض الأقدم من علم الأدب...هو الاحتراز عن الخطأ في كلام العرب**[2]".

3ـ المستوى الأعلى، هو مستوى الطموح إلى تحقيق مزية إضافية للصواب وهي القدرة على "**تلقي مراد الله تعالى من كلامه**"، ولستُ أدري ما الذي جعل السكاكي هنا يتلافى استعمالَ كلمة "الفهم" أو "التأويل" ليستعمل كلمة "التلقي".

بقطع النظر عن المستوى الأول، الذي لا يرى السكاكي نفسَه مَعنياً به، فإن المستويين الثاني والثالث يجعلان علمَ الأدب ذا بعدين:

1ـ بُعدٌ معياري، هو الأساس، يتعلق بإنتاج النصوص على وجه **الصواب** (ملاءمة قواعد اللغة العربية في النحو والصرف)، و **النجاعة** (في مناسبة المقام والأحوال، والتصرف في المعاني حسب المقاصد).

---

[1] ـ مفتاح العلوم 7. لقي له عرق القربة: مَثَلٌ، معناه: لقي شدة.

[2] ـ نفسه 8.

2ـ بُعدٌ وصفي استعملت فيه عبارة "التلقي"، ولعلها تقابل في ذهن السكاكي عبارةً أخرى تناسبُ المستوى الأول نفترض أنها: "الإنتاج". وقد وقف السكاكي فعلا، بعد تقرير قواعد المعاني والبيان يحلل نصا قرآنيا تحليلا بلاغيا شاملا[1]. ويُعتبر هذا التحليل استثناءً إذا ما قورن بالطريقة التقريرية التي عرضَ بها القواعد البلاغية.

لقد جعلَ السكاكي **المعاني والبيان** تتميما للنحو كما سبق، ثم انتبه إلى أن المعاني قائمةٌ على **علمِ الحد والاستدلال**، فخاض فيهما تكميلا لمراده: "**ولما كان تمامُ علم المعاني بعلمِ الحدّ والاستدلالِ لم أرَ بُدا من التمسُّح بهما**[2]".

وعلى هذا فقد يتوقع القارئ ـــ ومن حقه أن يفعل ـــ أن يكون النحو هو المصب الذي تصب فيه المعاني وتوابعها.

النحو	←	المعاني والبيان	←	الحد والاستدلال

هذا هو ظاهر **مشروع** السكاكي، أما واقع منجزه فهو ما تؤيدُه قراءةُ الأجيال المتلاحقة، وهو أن السكاكي جعل النحو والاستدلال ـــ على حد سواء ـــ في خدمة طرف ثالث موجود بينهما هو علم المعاني مكمَّلا بعلم البيان. لَكَأَنَّ السكاكي كان يمنطق النحو أو يُنَحْوِنُ المنطق. فالمنطقة التي يحتلها علم المعاني بين المنطق والنحو هي المنطقةُ التي لم يستطع النحاةُ و المناطقة الأوائل التفاوض الإيجابي حولها، إذ أصرت كل فئة بشأنها على منطق: كلُّ شَيْءٍ أو لاَ شَيْءَ. وما زالت أصداء مناظرة السيرافي العالم النحوي الكبير ومتى بن يونس شيخ المناطقة في عصره تتردد في أرجاء هذهْ المنطقة من تنازع اللغة والخطاب. لقد خرج السيرافي من مناظرة متى مقتنعا بأنه حسم الأمر لصالح النحو، معتبرا المنطق مجرد نحو للغةِ أمةِ اليونان ، في حين خرج متى مقتنعا بأن النحوي عاجز عن إدراك البعد الكوني للمنطق[3]. لقد تغيرت الظروف وتكشفت شيئا فشيئا **منطقةُ تداخل**

[1] ـــ مفتاح العلوم 417. يمكن التعرف على تصوره لتلقي النص القرآني من خلال تأمل طريقته في تحليل هذا النص.

[2] ـــ مفتاح العلوم 6.

[3] ـــ أنظر هذه المناظرة في الإمتاع والمؤانسة 1/108ـــ111، ونقلها السندوبي في مقدمة المقابسات ص70. جاء في تقديمها: "قال الوزير ابن الفرات لجمع من العلماء: "ألا ينتدب منكم إنسان لمناظرة متى في حديث المنطق، فإنه يقول: لا سبيل إلى معرفة الحق من الباطل، والصدق من الكذب، والخير من الشر،

صالحةٌ لتعايش المنطق والنحو، هذه المنطقة هي التي سميت علم المعاني والبيان. وفي هذا المجال اعتُرِفَ للسكاكي بالأصالة والتجديد. لقد ساق السكاكي نفسُه خبراً من الأخبار التي تصور النزاع الذي كان حاميا بين النحاة والمناطقة (أو الفلاسفة عامة). نقصد بذلك سؤال الكندي المشهور أبا العباس عما توهمه أو نسب إليه في الغالب من وجود الحشو في كلام العَرب[1]. لقد سيق هذا الخبر في سياق تعليمي صرف بعيداً عن الصراع القديم حول حدود العلمين وتخومهما. إن علم المعاني والبيان في منجز السكاكي **منطقة حميمة يتسرب منها المنطق إلى النحو والنحو إلى المنطق.** ولذلك نرى أن خطاطة **المنجز** في مفتاح العلوم تقتضي قلبَ اتجاه السهم بين النحو والمعاني:

علم الحد والاستدلال	←	**علم المعاني والبيان**	→	النحو

حين يهيمن هذا التصور ويصبح منجزاً تظهر كلمة بلاغة. نلتقي لأول مرة مع تعريف البلاغة في نهاية الحديث عن علمي المعاني والبيان: "هي بلوغ المتكلم في تأدية المعاني حدا له اختصاص بتوفية خواص التراكيب حقها، وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها[2]". إن هذا التعريف هو تعريفٌ لعلمي المعاني ("**خواص** التراكيب") والبيان ("أنواع التشبيه..الخ") معا. فالبلاغة، في نظر السكاكي، هي المعاني والبيان. وقد عرف المعاني والبيان مرة أخرى. (بعد حديثه عن البديع دون أن يأخذه بعين الاعتبار) تعريفا أكثر صورية وتجريدا، إذ عوض صور البيان (التشبيه والمجاز والكناية) بعبارة: "صياغات المعاني": "**علم المعاني والبيان** هو: معرفة **خواص تراكيب الكلام، ومعرفة صياغات المعاني**، ليُتوصل بها إلى توفية مقامات الكلام حقها[3]".

والحجة من الشبهة ، والشك من اليقين ، إلا بما حويناه من المنطق، وملكناه من القيام به، و استفدناه من واضعه على مراتبه وحدوده، واطلعنا عليه من جهة اسمه على حقائقه؟ فأحجم القوم وأطرقوا". ثم تصدى له السيرافي. (تصدير المقابسات 68ـ69). وقعت هذه المناظرة سنة 326هـ.

[1] ــ روي أن الكندي الفيلسوف سأل أبا العباس قائلا: "إني أجد في كلام العرب حشوا! يقولون: عبد الله قائم، ثم يقولون: إن عبد الله قائم، ثم يقولون إن عبد الله لقائم، والمعنى واحد!" فأجابه أبو العباس: "بل المعاني مختلفة. فقولهم: عبد الله قائم، إخبار عن قيامه، وقولهم: إن عبد الله قائم، جواب عن سؤال سائل، وقولهم: إن عبد الله لقائم، جواب عن إنكار منكر". (مفتاح العلوم 171).

[2] ــ مفتاح العلوم415.

[3] ــ نفسه 432.

هكذا تحل البلاغة (أي علم المعاني والبيان مدمجين) محل الصدارة، وتصير العلوم الأخرى مساعدة لها ابتداءً من النحو وانتهاء بالمنطق والشعر ممثلا بالعروض والقافية، بل وبالبديع أيضا. إن ما قدمه السكاكي في النحو والمنطق والعروض والقافية لم يُحِلّه أو لم يُحققْ له أيةَ مكانة بين أعلام تلك العلوم، لأن ما قَدَّمَهُ هناك لا يحمل بصماته بوضوح، وذلك بخلاف صياغته لعلمي المعاني والبيان. **وبذلك نُسِي مشروعُه الذي أعلنَ عنه في الصفحات الأولى من الكتاب: "علم الأدب"**، وحفظ **منجزُه الذي لم يأخذ اسم البلاغة إلا بعد الانتهاء منه**، كما تقدم.

2ـ المنجز

حين ننتهي من رحلة **المشروع** نصل إلى المنجز فنجد السكاكي يضع المعاني (النظم عند الجرجاني) في المقدمة، ثم يردفُها بالبيان (المعنى في الأسرار)، نعلم أنه كان مشغولا بالصياغة العلمية المنسجمة لعمل عبد القاهر، مبتدئا من حيث انتهى، أي من معاني النحو التي هي الإعراب.

لقد انشغل السكاكي أكثر من اللازم بتعريف النظم لأنه أساسُ البلاغة المقاميَّة أي بلاغةِ النجاعة التواصلية، أو بعبارة أخرى: علم الأدب. ولا شك أنه وهو يقدم مبادئ النحو والاستدلال كان يكشف المخبوء وغير المصرح به عند عبد القاهر الجرجاني. لقد كان الجرجاني هو الآخرُ عَالِمَ لغةٍ ونحو، ومتكلماً عارفاً وملتزماً. ولكنه كان ماهرا في تحويل النحوي والمنطقي والكلامي والعقائدي إلى صياغة بلاغية تدور حول السؤال الجوهري المناسب بلاغيا وهو: ما الذي يجعل بعض الكلام أحسنَ من بعض؟ قدم عصارةً تُشم منها رائحةُ تلك المشاغلِ وتختفي مادتُها، فبقي بذلك منظرا إشكاليا. وكشف السكاكي عن تلك المواد فنُبِزَ بالمدرسية ومجافاة الذوق الأدبي.

من المثير للانتباه أن نجد السكاكي يتصدى فجأة، بعد الذي تقدم من تعريف البلاغة، لتعريف الفصاحة، وإفساح المكان لها لتحل حيزا من المجال الفسيح من علم الأدب الذي ظهر للمؤلف أنه ما يزال فارغاً بعد بناءِ مفهوم البلاغة.

قد ينصرف الذهن، في البداية، قبل النظر في المحتوى، إلى أن الفصاحة هي الامتداد التطبيقي للتصريف والاشتقاق مثلما يمكن اعتبار علم المعاني امتدادا تطبيقيا للنحو، غير

أن المؤلف لم يقف بالفصاحة عند هذه الحدود، بل تجاوز البعد الصوتي والمعجمي إلى البعد التركيبي، وكأنه يلخص نموذج ابن سنان في الفصاحة. قال:

"وأما الفصاحة فهي قسمان: راجع إلى المعنى، وهو خلوصُ الكلام عن التعقيد، وراجع إلى اللفظ، وهو أن تكون الكلمةُ عربيةً أصليّة[1]".
وعلامة عروبة الكلمة: 1) أن تكون متداولة عند الفصحاء، 2) وأن تكون أجرى على قوانين اللغة، 3) وأن تكون سليمة من التنافر".

أما التعقيد المعنوي فلم يحدد السكاكي سببه بدقة غير أن المثالين اللذين أوردهما يُعتبران من أمثلة اختلال التركيب بالتقديم والتأخير. وقد يكون ثانيهما من التعقيد الدلالي، خاصة وهو مأخوذ من شعر أبي تمام[2].

يبدو أن السكاكي قد حاول في البداية (في المشروع) أن يتلافى مصطلحي بلاغة وفصاحة فرارا من حمولتهما الفكرية والعقدية التي تطرقنا إليها غير أنه انتبه في نهاية المطاف إلى أن إشعاع الكلمتين في التراث العربي يجعل السكوت عنهما أو تعويضهما أمرا عسيرا، خاصة وأن النحو بمفهومه الدقيق في عصره أصبح أكثر صوريةً وضيقا بحيث لا يتسع كما كان في وقت سابق (عند صاحب الخصائص مثلا بل عند مؤسس النحو سيبويه) لاستيعاب كل مستويات الخطاب.

ونفترض أن السكاكي شعر بأن استعادةَ إحدى الكلمتين دون الأخرى قد تعني الدخول في حمى إحدى النظريتين وقبول كل تبعاتها، ولذلك وجد أنه لابد من إجراءات وتوضيحات تضع الأمور في نصاب جديد:

---

[1] ــ مفتاح العلوم 416.

[2] ــ المثال الأول هو قول الفرزدق:

وما مثله في الناس إلا مملكا   أبو أمه حي، أبوه يقاربه

وهو من أمثلة مداخلة الكلام(ابن سلام. طبقات364/1 ــ365). و"التعسف الشديد و وضع أشياء في غير مواضعها" . (المرزباني. الموشح134)

والمثال الثاني قول أبي تمام (في مفتاح العلوم 416):

ثانيه في كبد السماء ولم يكن   كاثنين ثان إذ هما في الغار

كان من أهم الإجراءات التي اتخذها السكاكي التصريح بأن الإعجاز القرآني غير قابل للوصف البلاغي الملموس، بل مرجعه إلى الذوق، شأنه شأن حالات من الملاحة واستقامة الوزن مما يدرك ولا يوصف. وهذه الحالات هي منتهى السمو البلاغي. فالبلاغة "تأخذ في التزايد متصاعدة إلى أن تبلغ حدّاً لإعجاز عجيب يُدرك ولا يمكن وصفه، كاستقامة الوزن: تدرك ولا يمكن وصفها، وكالملاحة. ومُدرِك الإعجاز عندي هو الذوق ليس إلا. وطريق اكتساب الذوق طول خدمة هذين العِلمين.

نعم، للبلاغة وجوه ملتثمة، ربما تيسرت إماطة اللثام عنها، لتجلي عليك، أمّا نفسُ وجهِ الإعجاز فلا"[1].

إن الاحتكام إلى الذوق الذي برز كتعبير عن أزمة منهاجية في آخر دلائل الإعجاز، كما سبق، يأتي هنا كموقف مبدئي. وهذه إحدى المواعظ التي استنبطها السكاكي من قراءته المتفحصة لمشروع عبد القاهر الجرجاني[2]. وبهذا التحول من الأزمة إلى المبدأ يكون السكاكي قارئاً للجرجاني قراءة نقدية مخالفة في الجوهر وإن بدا متبنيا رأيه في الظاهر. فموقف السكاكي هنا أقرب إلى موقف القائلين بالصَّرفة. وذلك بالنظر إلى ما يترتب عن القول بالصرفة والقول بالذوق معاً من الانصراف عن البحث عن الإعجاز في بلاغة القرآن انطلاقا من بلاغة العرب.

هذا الوعي بالظاهرة هو الذي جعل السكاكي يحدد موقفه منذ البداية منطلقا من طبيعة العلم نفسه. فمهما كان العلم عقليا فلا بد له، في نظره، من الاستعانة بالذوق. فكيف به إذا كان مبنيا، مثّل علم المعاني أو البلاغة عامة، على المواضعة والألفة. جاء هذا صريحاً في تمهيد الكلام عن الخبر، قال: "وقبل أن نمنح هذه الفنون حقّها في الذكر ننبهك على أصل لتكون على ذكر منه، وهو أن ليس من الواجب في صناعة، وإن كان المرجع في أصولها و تفاريعها إلى مجرد العقل ، أن يكون الدخيلُ فيها كالناشئ عليها في استفادة الذوقِ منها، فكيف إذا كانت الصناعة مستندة إلى تحكمات وضعية، واعتبارات إلفية. فلا

[1] ـ مفتاح العلوم 416.

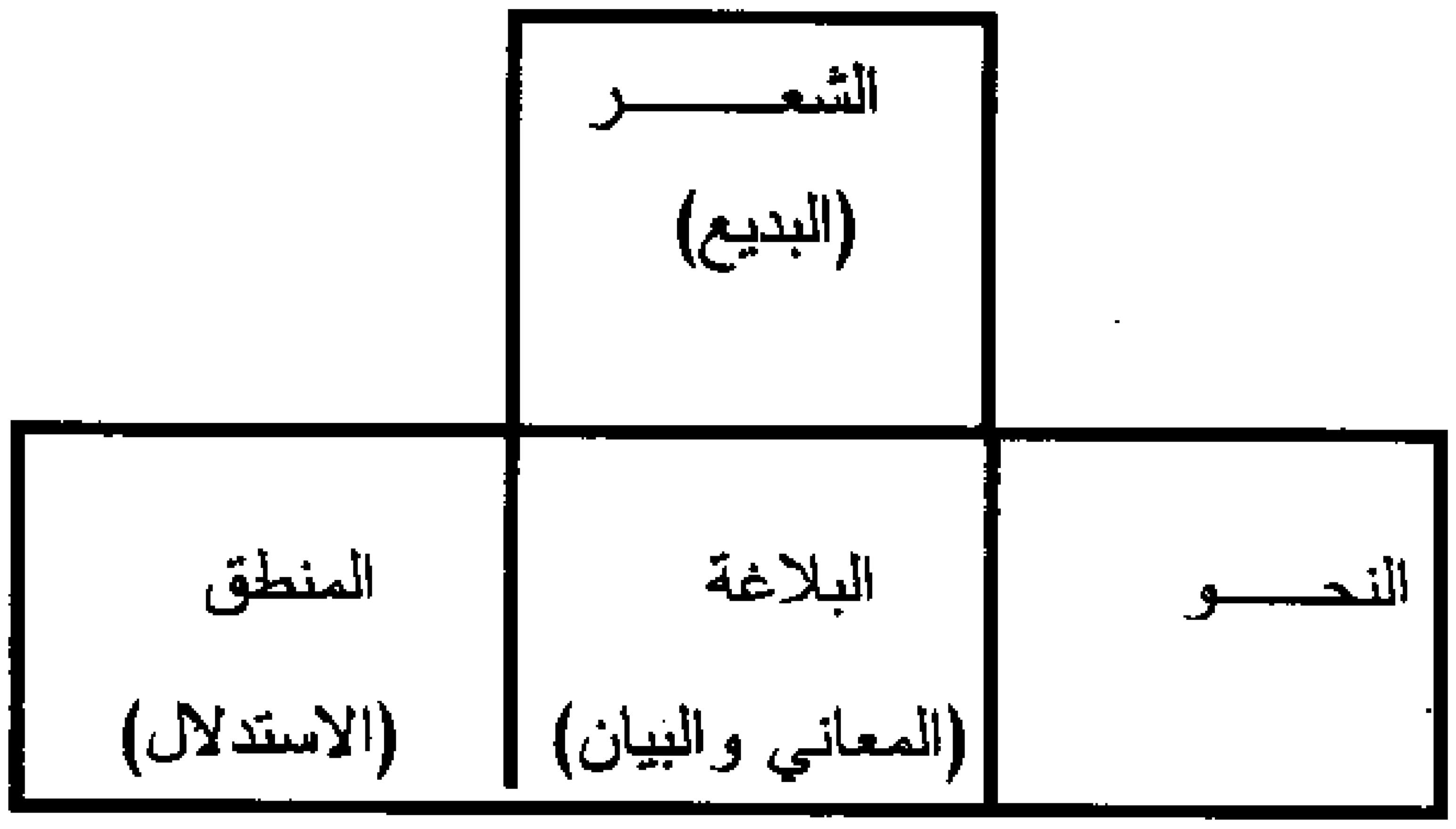
[2] ـ ذكر السكاكي أن شيخه الحاتمي كان يحيلهم في كثير مما يسألونه عنه من محسنات الكلام على الذوق، وذلك برغم نبوغهم "في عدة شعب من علم الأدب". ثم ذكر موقف الجرجاني موصولا بما سبق: "و ها هو الإمام عبد القادر قدس الله روحه، في دلائل الإعجاز كم يعيد هذا". (مفتاح العلوم 170).

على الدخيل في صناعة علم المعاني أن يُقلِّدَ صاحبها في بعض فتاواه، إن فاته الذوق"[1].

ومع ذلك فسيجد الدارسون التقليديون للبلاغة العربية كلَّ شــــيءٍ عنــد الســكاكي إلا الذوق، وسيتهمونه بالتقريرية الجافة، ولكنه ما كان ليعبأ بهذا حتى ولو قيل له مباشرة. فقد برأ ذمته ودفع الحرج قبل أن يدخل في تلك التقنينات الصارمة.

دائرة البلاغة

بناء على ما تقدم فإن **بلاغة السكاكي** تقع عند تقاطع ثلاثة مباحث متداخلة ومتنــــافرة في الوقت نفسه، هي النحو والمنطق والشعر(الشعر باعتبـــاره رؤيـــة وتشـــكيلا للغـــة. وسنعوِّضه هنا بلغته الواصفة الأكثر ارتباطا به، وهي **البديع** بمفهومه الواسع عنـــد ابـــن المعتز ومن سار في طريقه).وبذلك يمكن تمثيل بلاغة السكاكي بالتقاطعات التالية:



إن علم المعاني، وهو يستعمل المفاهيم والمصطلحات النحوية، في وصف الإجـراءات التركيبية التي تتطلبها ملاءمة الكلام للأحوال، يحتاج، في نظر السكاكي، إلـــى **التحديـــد** المنطقي للمفاهيم. أما البيان فهو ينتمي إلى جوهر العمليات الاستدلالية. لذلك فـــإن "تتبـــع خواص تراكيب الكلام في الاستدلال" ضروري لــ "تكملة علم المعاني"، ولـــولا "إكمـــال الحاجة" إلى ذلك، و"عظم الانتفاع به"، لما كانت هناك ضرورة لإرخاء "عنان القلم فيـــه". وذلك علما منه "بأن **من أتقن أصلاً واحدا من علم البيان كأصل التشـــبيه أو الكنـــاية أو**

---

[1] ــ مفتاح العلوم 169.

الاستعارة ووقف على كيفية مساقه لتحصيل المطلوب به، أطلعه ذلك على كيفية نظم الدليل[1]".

إن البيان يقع عند السكاكي في منطقة مَا بين الشعر والمنطق بين وظيفة التخييل ووظيفة المعرفة والاستدلال. وهذه المرتبة ترتبط بأمرين متداخلين، يخدم أحدهما الآخر، بل قد يصنعهُ: فقد كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم اصح منه كما قال عمر ابن الخطاب، وكان الشعر أيضا قرينا للسحر والكهانة كما نلاحظ من سياقات الحديث عنه في القرآن الكريم. وكان البيان سحرا كما في الحديث: "إن من البيان لسحرا"[2]. ولعل هذا نفسه ما رجح عند قراء فن الشعر لأرسطو من الفلاسفة العرب قراءة الإيحاء الشعري في دائرة الأقيسة. واعتبار القياس تشبيها، مع فارق. ففي البرهان في وجوه البيان لابن وهب(وقد حاول دمج المادة البلاغية والمنطقية بحثا عن علم معرفي: البيان): "والقياس في اللغة التمثيل والتشبيه؛ وهما يقعان بين الأشياء في بعض معانيها، لا في سائرها؛ لأنه ليس يجوز أن يُشبِهَ شيءٌ شيئا في جميع صفاته فيكون غيره"[3]. قال هذا في باب الاعتبار، وبذلك لم يَبقَ له شَيء يُعرِّف به التشبيهَ، حين وصل إليه في باب العبارة، فاكتفى بالتنويه به، وتقسيمه إلى حسي ومعنوي[4].

هذا موقع البيان على الإجمال، أما المعاني فتقع بين النحو والمنطق. مجالها التطبيقي المثالي الخطاب الإقناعي المرتبط بمقامات ملموسة محددة تساهم في تشكيل الخطاب. ومن الملامح البارزة للوعي بهذه الحدود والفروق عدم اهتمام البديعيين بالقضايا المقامية. إن هذه القضية على خطورتها و بداهتها لا تكاد تثير فضول مؤرخي البلاغة العربية. ويمكن للمرء أن يقارن بين منحى السكاكي، كما بدأ يتوضح الآن، وبين منحَى بديعيٍّ كبير معاصرٍ لهُ هو ابن أبي الإصبع[5]. لقد وَجَدَ كلٌّ من الرجلين مجالاً خاصا به يتقاطع مع

---

[1] ــ مفتاح العلوم 435. يعود بنا هذا القول إلى تداخل المنطق والبلاغة عند ابن وهب في البرهان كما في تعريف القياس والتشبيه.

[2] ــ الموطأ. حديث رقم1564، البخاري. أدب رقم5679.

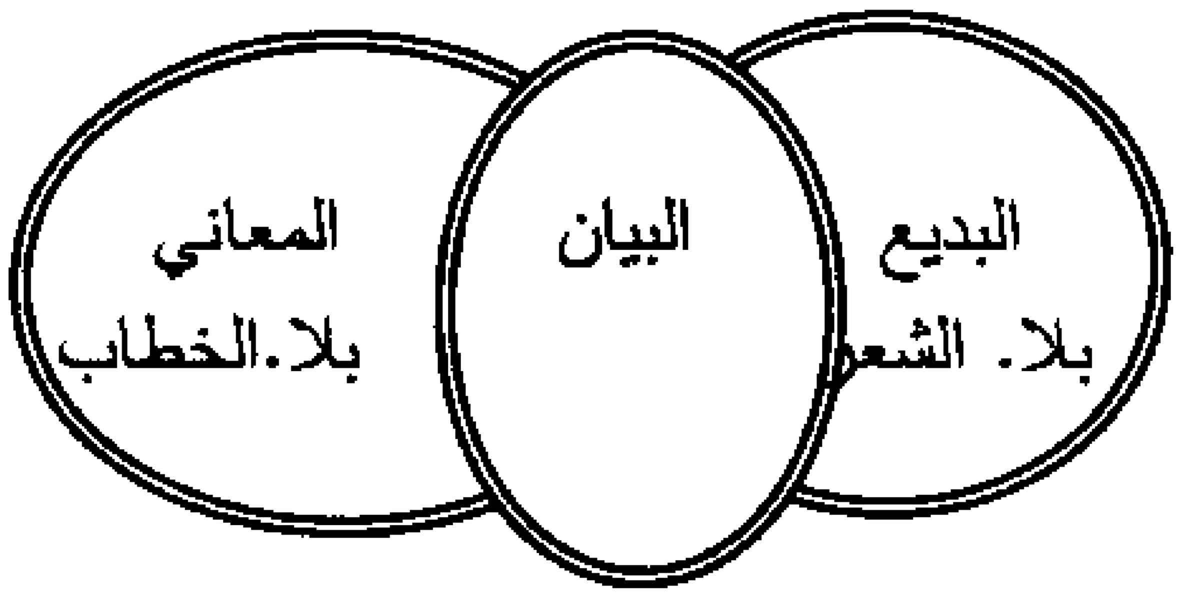
[3] ــ البرهان في وجوه البيان67.

[4] ــ نفسه107 ــ 108.

[5] ــ مات السكاكي سنة 626هـ، ومات ابن أبي الإصبع سنة 654هـ. أوْصَلَ ابن أبي الإصبع بلاغة الصور درجة لا مزيد عليها من التفصيل وتدقيق الفروق، بل واصطناعها. ولذلك اتجه من جاء بعده إلى

مجال الآخر في منطقة معينة، ثم ينفصلان، ليصبغ كل منهما تلك المنطقة المشتركة بلونه الخاص به.

منطقة التقاطع بين التوجه البديعي والتوجه المقامي التداولي هو مجموع الصور الداخلة عند السكاكي ضمن علم البيان، من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية. ثم تنفرد البلاغة المقامية بالتركيب النحوي: **علم المعاني**، وتنفرد بلاغة الشعر أو البديع بما سمي **محسنات**، أو محاسن الكلام.



لا تجد عند ابن أبي الإصبع ذكرا للموضوعات الأساسية في علم المعاني من تقديم وتأخير وذكر وحذف وتذكير وتأنيث وفصل ووصل فضلا عن إطارها النظري القائم على تقسيم الكلام إلى خبر وإنشاء، وأنواع الإنشاء المستعملة في ظاهر اللفظ أو الخارجة عن مقتضى الظاهر ...إلخ ولا يحس البديعي بالحاجة إلى أي توضيح فيما يخص هذه الصور، إنها ليست مما تباهى به الشعراء أو ادعوا التفوق فيه، أو ربما تبدو تحصيل حاصل، ما دامت ترصد الصواب. أما السكاكي فقد اكتفى من صور البديع، غير الداخلة في الاستلزام الدلالي، بعَينة قسمها إلى لفظية، أي صوتية، ومعنوية، وجعل مهمتها ثانوية، لأنها مجرد حلية تضاف اختيارا بعد تحقيق الصواب والمناسبة على مستوى التركيب والدلالة. ومبرر الاستطراد إلى **المحسنات** البديعية هو كون الصواب والمناسبة يكسوان الكلام، إلى جانب وظيفتهما التبليغية، حسنا وزينة[1].

نظم هذه الصور ثم فك رموزها. و قدم السكاكي صياغة متكاملة لبلاغة المقام من خلال تحديده لعلمي المعاني والبيان تحديدا جعل من جاء بعده يكتفي بالتلخيص والشرح كما هو معلوم.

[1] ــ قال: "وإذ قد تقرر أن البلاغة بمرجعيها، وأن الفصاحة بنوعيها، مما يكسو الكلام حلة التزيين، ويرقيه أعلى درجات التحسن، فهاهنا وجوه مخصوصة كثيرا ما يُصار إليها لقصد تحسين الكلام، فلا علينا أن نشير إلى الأعرف منها، وهي قسمان قسم يرجع إلى المعنى وقسم يرجع إلى اللفظ".مفتاح العلوم 423).

لقد سبق أن بينا في الحديث عن علاقة البلاغة بمعيرة اللغة كيف أن مبحـــث المجـــاز بمعناه اللغوي الأول كان أول مجال لبحث الانزياحات التركيبية وبيان تواترها ثم حكمتـــها أو وظيفتها[1]. غير أن القدر الذي أوردناه قد لا يفسر هذا العنفوان الذي ظهرت به نظريـــة المعنى مع السكاكي في أعقاب عبد القاهر الجرجاني وبناء على اجتهاده. وهنا لا مفر مـــن الرجوع إلى أعمال اللغويين الذين تحدثوا بتفصيل عن علاقة العبـــارة بالمعـــاني وعلـــى رأسهم ابن فارس وابن جني.

ومرد الاتجاه النحوي منذ بدايته، كما بينا، هو الاهتمام بالانزياح الـــذي تجســـد فـــي الحديث عن التوسع (عند سيبويه) والمجاز (عند أبي عبيدة) و شجاعة العربية (عند ابـــن جني). وقد قام عمل السكاكي على رصد الأصول وصور الخروج عنـــها تحـــت تـــأثير المقامات. يمكننا رصد هذه الرؤية في عدة مستويات:

1 ـ وظيفة النحو ووظيفة المعاني:

المعنى الأصلي والمعنى المقامي.

يقول معرفا النحو:

"اعلم أن علم النحو هو أن تنحوَ معرفةَ كيفية التركيب فيما بين الكَلِم لتأدية **أصل المعنـــى** مطلقا بمقاييس مستنبطة من استقراء كلام العرب، وقوانين مبنية عليها، ليحترز بها عـــن الخطأ في التركيب من حيث تلك الكيفية[2]".

ويقول في تعريف علم المعاني:

"اعلم أن علم المعاني هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصـــل بـــها مـــن الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على مـــا يقتضـــي الحال ذكره. وأعني بتراكيب الكلام التراكيب الصادرة عمن له فضل تمييز ومعرفة، وهي

---

[1] ـــ كما بينا ارتباط البحث في الجانب الآخر: البديعي، بالخصوص حول المذاهب الشعرية (الفصـــل الأول من الباب الأول).

[2] ـــ مفتاح العلوم 75.

تراكيب البلغاء، لا الصادرة عمن سواهم"[1].

يتبين من هذين التعريفين أن السكاكي كان حريصا على ضبط الحدود بين الاختصاصات برغم معرفته بتكاملها. فالنحو والمعاني يلتقيان في وظيفة تأدية المعنى، غير أن المعنى الذي يؤديه هذا ليس المعنى الذي يؤديه ذاك:

النحو يؤدي "**أصل المعنى مطلقا**"، ومصدر المقاييس المعتمدة في تحديد هذا الأصل "**استقراء كلام العرب**" لاستنباط الـ"**قوانين**". أما المعاني فترصد "الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره". وما دمنا قد انطلقنا من وعي المؤلف بوجود فرق جوهري بين النحو والمعاني برغم تكاملهما، فلا بد أن نسلم بأن الإفادة شيء زائد على تأدية المعنى الأصلي. وهذا ليس غريبا بل هو المفهوم نفسه الذي اعتمده عبد القاهر الجرجاني في تعريف الاستعارة وترتيبها في سلم تصاعُدي. فالاستعارة المفيدة، عند الجرجاني، كما سبق، هي التي تتضمن معنى زائدا على الدلالة الأصلية أو المباشرة[2]. واعتقد أن الوظيفة الكامنة في قوله "وغيره" هي الوظيفة الإقناعية. كما أن الحسن هو شيء زائد على القدر المشترك بين الناس.

فهناك إذن ثلاثة وظائف للمعاني تحيد بها عن النحو هي: زيادة الفائدة، والاستحسان، والإقناع.

وهذه الوظائف **لا تحصل على وجه الإطلاق**، كما هو الحال في النحو، بل تتحقق **بمراعاة المقامات والأحوال**. ولذلك لا تجد المؤلف يتحدث هنا عن قوانين كما هو شأنه مع النحو. إن النحو يرصد **الثابت** أما المعاني فترصد **المتحول**.

وإذا كان النحو مستنبطا من **كلام العرب** فإن المعاني مستنبطة من "**تراكيب البلغاء**"، أي "**من له فضل تمييز ومعرفة**". و"الفضلُ" الموجود في كفاءة المرسل يقتضي الزيادة في الكفاءة الإدراكية عند متلقي النص الأدبي، هذه الكفاءة التي تجعله يفرق بين التراكيب البليغة، فيعلم عبارة: "إن زيدا منطلق"، إذا صدرت عن "العارف بصياغة الكلام" تقصد "نفي الشك"، "أو رد الإنكار"، وأن "زيد منطلق" مجردُ إخبار. فالمعاني تعمل في الكلام الذي تلونه المقاصد فيحتاج إلى كفاءة تأويلية. أما التراكيب الصادرة عن غير البلغاء فقد

---

[1] ــ مفتاح العلوم 161.

[2] ــ انظر أسرار البلاغة في الفصل الثاني من هذا القسم..

أنزلها، من وجهة النظر البلاغية، "منزلة أصوات حيوانات تصدر عن مَحالِّها بحسب ما يتفق[1]".

يفهم من كلامه أن النحو يضع قوانين للكلام العام القابل للتقنين، في حين أن المعاني تنظر في المستوى البلاغي دون أن تدعي الوصول إلى وضع قوانين، فقد تحاشى، كما لاحظنا الحديث عن القوانين بخصوص المعاني.

الدلالة الوضعية والدلالة الاستلزامية

يعود المؤلف، في بداية الفصل الأول من علم المعاني، ليؤول "أصل المعنى" المُنزَّل، في باب البلاغة "منزلةَ أصوات الحيوانات"، تأويلا يجعله قابلا للفهم في السياق الانزياحي. وبعبارة أخرى يعبر عنه بألفاظ الانزياح الدلالي، فيقايضه بـ: الدلالة الوضعية. وهذا نص كلامه ، لا مزيد عليه في الوضوح: "إن مقتضى الحال عند المتكلم يتفاوت كما ستقف عليه... فتارة تقتضي [أي الحال] ما لا يُفتقر في تأديته إلى أزيد من **دلالات وضعية**، وألفاظ كيف كانت، ونظم لها لمجرد التأليف بينها يخرجها عن حكم النعيق، وهو الذي سميناه في علم النحو، **أصل المعنى**، ونزلناه، ها هنا منزلة أصوات الحيوانات، **وأخرى** ما تفتقر في تأديته إلى **أزيد**[2]"من ذلك، مما يدخل في باب واسع، سُمي خروج الكلام عن مقتضى الظاهر، أو عن مقتضى ظاهر اللفظ. وهو المستوى البلاغي المدروس في مباحث الإنشاء والخبر مما لا يسعف هذا السياق بتتبعه. **وبهذا تدخل المباحث التركيبية في باب المجاز، باعتبارها زيادة على ما تقتضيه الدلالة الوضعية**[3].

إن الحديث عن هذا البعد المجازي في المعاني سيدعَّم أكثرَ حين ننتقل إلى تمهيد الحديث عن البيان، حيث سنلتقي بالحديث عن "الدلالة الوضعية " والدلالة غير الوضعية التي سيقترح لها المؤلف، في البداية، عدة أسماء ونعوت. فدلالة اللفظة على المعنى الذي وضعت له تسمى "**دلالة المطابقة ودلالة وضعية**". وهي دلالة لا تفاوت فيها لأنها لا تقبل الزيادة والنقصان. وتقابلها الدلالة البيانية موضع الزيادة والنقصان، وتسمى: "الدلالات العقلية"، ومنها "دلالة التضمن" و"دلالة الالتزام". و"إيراد المعنى الواحد على صور مختلفة

---

[1] ــ مفتاح العلوم 161.

[2] ــ نفسه 163.

[3] ــ من أقرب ذلك للتمثيل خروج الأمر والنهي والاستفهام عن معنى ظاهر اللفظ.

لا يتأتى إلا في الدلالات العقلية ، وهي الانتقال من معنى إلى معنى بسبب علاقة بينهما ، كلزوم أحدهما الآخر بوجه من الوجوه[1]".

ولابد من استرجاع حديث الجرجاني عن المعنى ومعنى المعنى وصورة المعنى، والفرق بين المعنى والغرض، لفهم مقاصد السكاكي. قد يجد بعضنا صعوبة في تعميم المفهوم الانزياحي على كل الصور البلاغية التي يضمها علم المعاني والبيان[2]، وهذا أمر عادي جدا، فمتى كانت صياغة من صياغات الانزياح موضع إجماع؛ قديمة كانت أم حديثة؟ وسيزيد الأمر صعوبة حين يهيمن مفهوم المجاز على الانزياح باعتباره أجلى صوره وأبرزها لتلازم طرفيه، كما في الاستعارة.

عرف السكاكي البيان بقوله: "وأما علم البيان فهو معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة، بالزيادة في وضوح الدلالة عليه وبالنقصان، ليُحترز بالوقوف على ذلك من الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المرادِ منه[3]".

يتضمن هذا التعريف طرفين متكاملين:

1) الآلية أو الإجراء: الزيادة والنقصان.

2) الموجه أو الغرض: مطابقة الكلام للمراد.

نلاحِظ أن "الموجه" مطابق لنظيره في علم المعاني. في حين تختلف الآلية من حيث مرجعيتها فهي تجري في المعاني في التراكيب النحوية وتجري هنا في المعاني والعلاقات الدلالية. وهذا ما يفسر قوله: "علم البيان شعبة من علم المعاني، لا تنفصل عنه إلا بزيادة اعتبار". ولهذه الزيادة "جرى منه مجرى المركب من المفرد[4]".

من حق القارئ أن يتساءل: كيف يكون "علم البيان" شعبةً من "علم المعاني" ثم يكون بمنزلة المركب وتكون المعاني بمنزلة المفرد؟! قد يكون من المفيد قبل تأمل هذه العلاقة استبدال كلمة مفرد بكلمة بسيط، فالظاهر أن المقصود هو أن علم المعاني ملازم لكل

---

[1] ــ مفتاح العلوم 330. ويخلص إلى القول: وإذا اعتبرت هذا "ظهر لك أن علم البيان مرجعه اعتبار الملازمات بين المعاني".

[2] ــ التقديم والتأخير مثلا.

[3] ــ مفتاح العلوم 162.

[4] ــ نفسه 162.

النصوص، في حين أن البيان مزية زائدة في بعض النصوص، فهناك إذن نص مزدوج الصفة: فيه "بيانٌ" و"معانٍ"، ونص غير مزدوج الصفة: فيه "معانٍ" حسبُ. فالأول مركب والثاني مفرد أو بسيط. وهذا الفهم يراعي اجتهاد السكاكي في قراءة العلاقة بين بناء المعاني في علاقتها بالنظم عند عبد القاهر الجرجاني.

ويمكن القول،بعبارة أخرى، بأن تردد السكاكي بين تعميم مفهوم المعنى وتخصيصه هو تردد بين اجتهاد الجرجاني في تعميم مفهوم المعنى على النقل الدلالي (في الأسرار) والتركيب النحوي أو النظم (في الدلائل) معا، وبين تخصيص المعنى لهذا الجانب من التركيب الذي لا يفي النحو بوصفه لتأديته لفروق معنوية.

ولأن السكاكي كان يقرأ الجرجاني من نهايته أي من نتائجه فقد حسم أمر الموجه أو المرجع متلافيا بذلك الخوض في قضايا الصدق والكذب والغموض والوضوح التي تاه فيها الجرجاني وأبدى وأعاد في كتاب الأسرار قبل أن يعود في الدلائل ليقيد النقل الدلالي بالنظم النحوي، بل ويعيد النظر في مفهوم النقل نفسه كما سبق. لم يعد من الممكن الحديث عن الزيادة مطلقا بل صار النقص ممكنا أيضا حسب الأحوال. لقد صرح السكاكي هنا بما صار كامنا في منجز الجرجاني.

3 ـ هيمنة النحو و المنطق على الوظائف البلاغية

برغم الانقلاب الذي وقع داخل مفتاح العلوم بانتقال المركز من الصرف والنحو إلى علمي المعاني والبيان، وظهور البلاغة لتعني ما عناه علم الأدب في **المشروع** الأول، فإن الانطلاق من النحو ومن المفهوم الذي أعطي لعلم الأدب: التحرز من الخطأ، قد جعلهما يبسطان ظلالهما على صياغة السكاكي للبلاغة العربية. أضف إلى ذلك محاولة صياغة التحويلات الدلالية صياغة استدلالية منطقية.

لا يسمح المقام بفحص تجليات هذه العلاقات ولا بتتبع أصدائها المجلجلة أحيانا عند بعض مؤرخي البلاغة الذين يرون في صنيع السكاكي إفسادا للبلاغة، ولا عند اللسانيين و المناطقة المحدثين الذين يعيرون السكاكي اهتماما خاصا. لذلك سنكتفي بإبراز أثر المحيط المعرفي في بلاغة السكاكي من زاويتين، وذلك بإيجاز شديد:

1 ـــ تقديم المقولات النحوية على الوظائف البلاغية

لنأخذ مثالا لهذه القضية حديثه عن التقديم والتأخير والحذف والذكر.

لقد شغل السكاكي بطبيعة المحذوف أو المقدم والمؤخر عن الوظيفة البلاغية، ولذلك نجده ينشغل بالتفريق بين حذف المسند وحذف المسند إليه كما يميز بين حذف المسند إليه المبتدأ وحذف المسند إليه الفاعل.. وهكذا، دون بيان الفرق بين أن يكون المحذوف من هذه الفئة أو تلك. والحال أن التصنيف البلاغي يقتضي بيان وظيفة الحذف لا بيان اسم المحذوف. فالذي يشغل البلاغي أصلا هو لماذا حذف المحذوف، ولماذا قدم المقدم أو أخر المؤخر ؟... وليس كونه مبتدأ أو خبرا أو فاعلا أو مفعولا به أو غير ذلك من المقولات النحوية. و إذا كانت هناك مزية للتقديم أو غيره قائمة تلك الاعتبارات فإن المؤلف لم يبرزها أو يبرهن عليها. ولذلك يوجه إليه نفس النقد الذي وجه لبعض التصورات اللسانية في مجال الشعرية الحديثة، وهو عدم الملاءمة أو عدم المناسبة المنهاجية. وقد ظهر الأثر السلبي لهذا التوجه عند شراح السكاكي ذوي الثقافة النحوية الذين انشغلوا بالمقولات النحوية انطلاقا من مفهوم الإسناد وما يدخل تحته من تفريعات الفاعلية و المفعولية، و الابتداء والخبرية إلى آخر اللائحة وذلك على حساب الوظائف البلاغية. فإذا ما نظرنا مثلا إلى وظائف الحذف عند البلاغيين المنضوين تحت هذا التوجه سنجد منها:

1.1 ـــ **تخليص الكلام من الحشو** في الحالة التي يتعاون فيها طرفان من التركيب اللغوي في إبراز المعنى مثل الاستفهام وجوابه("و ما أدراك هي؟ نار حامية" =هي نار حامية) ، والشرط وجوابه(" من عمل صالحا فلنفسه، و من أساء فعليها" = فإساءته على نفسه) و القول و المقول ("قالت: عجوز عقيم"= قالت: "أنا عجوز" = أنا عجوز عقيم).

1 .2 ـــ نجاعة الخطاب، أي وصول المعنى من أقرب الطرق. (مثل: لص! نار! بئر! ملء!)

1 .3 ـــ مراعاة الوزن. (و هذا أدخل في باب الضرورة).

هذا في حين أن الجرجاني نظر إلى الحذف في مستوى استعاري ثم اهتم بالقطع الموحي.

2 ــ ترتب عن المعالجة النحوية الصرف **تغييبُ النصوصِ و الحركةِ الأدبية** اللذين كانا مصدرا لتغذية البديع و نقد الشعر.

المبحث الثاني:

البلاغة النقدية أو النقد البلاغي

(قراءة في منهاج البلغاء)

1 ــ المشروع البلاغي عند حازم

> [يبتدئ ما وصلنا من منهاج البلغاء، كما هو معلوم، من المنهج الثاني من القسم الثاني مع عنوان منهجه الأول، ومعنى ذلك أننا نحتاج إلى تصور ولو نسبي لمادة القسم الأول وما يكون قد سبقه من مقدمات عامة لكي نتحدث عن مشروع حازم. وقد حاولنا فعلا بناء هذا القسم اعتمادا على نصوص من متن الكتاب وأخرى من خارجه، مما نقل عنه قبل بتره، يجد القارئ محاولتنا المذكورة في "ملحق" خاص في نهاية هذا المبحث. نتمنى الاطلاع عليها أولاً].

1.1 ــ الأهداف

لا ندري هل قدَّم حازمٌ كتابةُ منهاج البلغاء بمقدمة عرضَ فيها تصورَهُ للبلاغة والأدب والشعر عامة أم دخل في الحديث عن الأقسام الأربعة المكونة للكتاب، وهي: **اللفظ والمعنى والنظم والأسلوب**، مباشرة. لا نلتقي في متن الكتاب بإشارة تحيل على مقدمة عامة من هذا القبيل.

إن هذا النقص (في متن الكتاب) لن يحول دون معرفة تصور حازم للقضايا الكبرى المحددة لمشروعه. لقد تطرق إلى محتوى القسم الأول في الأقسام المتبقية، خاصة قسم المعنى والنظم بصيغ مختلفة تساعد على تصور محتواه بمساعدة مؤشرات أخرى. وربما كان غياب المقدمة النظرية العامة أصلا، في خطة الكتاب،هو السبب في عودة الأسئلة النظرية الكبرى حينا بعد حين مُقتحمةً سياقَ التحليلات الجُزئية التي لا تتسع لها[1] لارتباطها بهذا الباب أو ذاك. وسنعود إلى هذه الأمور بعد وضع مشروع حازم في مساره التاريخي، كما بَدَا لنا بعد نظر وتأمل.

يَعتبرُ حازم عملَه **تكميلاً** لعمل الحُكماءِ الذين تناولوا موضوع "الشعرية"، وذلك من حيث نظرُه في الكلياتِ على ضوء متن إضافي غنيٍّ، **وتخصيصاً** له من حيث توجيه القوانين البلاغية نحو ضبط الخصوصية الشعرية لشعر أمة معينة، أي الشعر العربي.

لقد استوعب حازم في هذا الصدد تصور الفارابي وصياغة ابن سينا وانتدب نفسه لتدارك النقص الذي أشارا إليه مستعيراً أحيانا ألفاظ ابن سينا: "فإن الحكيم أرسطاطاليس وإن كان اعتنى بالشعر بحسب مذاهب اليونانية فيه، ونبه على عظم منفعته، وتكلم في قوانين عنه، فإن أشعار اليونانية إنما كانت أغراضاً محدودة وأوزانا مخصوصة"[2]، مدارها على خرافات؛ يضربونها أمثالاً لأمور لم تقع أو ممكنة الوقوع، وعلى ذكر الحوادث وتصرف الأزمان بالدول. "فأما غير هذه الطرق فلم يكن لهم فيها كبيرُ تصرف كتشبيه الأشياء بالأشياء". والنتيجة المترتبة عن هذه المقدمات هي إمكان توسيع النظرية لتشمل الشعر العربي عن طريق ضرب من التأويل:

"**ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومعنى، وتبحرَهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضع الألفاظ بإزائها وفي إحكام مبانيها و اقتراناتها ولطف التفاتاتهم و تتميماتهم واستطراداتهم وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم** بالأقاويل المخيّلة كيف شاءوا لَزادَ على ما وضع من القوانين

---

[1] ــ نقول الجزئية بالنظر إلى خطة الكتاب التي تجعل كل قسم جزءاً من أربعة، في حين أنه يعتبر في أحيانٍ أخرى هو الكل أي هو مدار النظرية مثل النظم والأسلوب أيضا. وسنقف عند هذه الفكرة عند نقد خطة الكتاب.

[2] ــ منهاج البلغاء 68.

الشعرية"[1].

هناك إذن مهمة تنتظر الإنجاز وهي زيادة، أو إضافة، قوانين تستوعب الخصوصية العربية التي نوه بها حاشدا، مع ابن سينا، شتى الأوصاف. هذه المهمة التي أشفق منها الفارابي تواضعاً، في ظاهر اللفظ، وجعلها ابن سينا مشروعا للمستقبل، هي المهمة التي انتدب حازم نفسه لإنجازها: **"وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو علي ابن سينا"**[2].

لقد رأينا ابن رشد (في الفصل الخامس من الجزء الأول) ينشد نفس الهدف فيقوم باستكمال تحويل مفهوم المحاكاة حتى يصير "تغييرا" لسانيا مستلهما هو الآخر الفارابي، غير أن حازما تجاهل مشروع ابن رشد تجاهلا كاملا، كما تجاهل مشروع الجرجاني في النظم! إن هدف حازم هو استنباط قوانين كلية تستوعب "الشعرية" في الشعر العربي. ولهذا لا ينبغي أن نطلب لديه الخوض في التفاصيل الجزئية.

هذا، ويفهم من كلام حازم وممارسة التنظير عامة أن لكل علم مستويين: **مستوى الظاهر (أو الظواهر) ومستوى ما وراء الظواهر أي القوانين.** و في اعتباره أن المستوى الأول قد أنجز في مجال البلاغة و فُرغ منه. وأن مهمة البلاغي المنظر في إطار العلم الكلي أو البلاغة المعضودة بالمنطق والفلسفة هي إنجاز المرحلة الثانية، مرحلة استخلاص القوانين الكلية، أو الشروع في إنجازها. قال في سياق الحديث عن الطباق (بعدما لاحظ أنه تمادى في تقديم الأمثلة على غير عادته):

"وقد تكلم الناس في ضروب المطابقات وبسطوا القول فيها، فلا معنى للإطالة إذْ **قصدنا أن نتخطى ظواهر هذه الصناعة وما فرغ الناس منه إلى ما وراء ذلك مما لم يُفرغ منه"**[3].

من الجميل أن حازماً استعمل عبارة **"ما لم يُفرغ منه"**، ولم يقل: ما لم يَخُضْ فيه أحدٌ، وإن كان تصوره مختلفاً عن تصورات الخائضين الآخرين. فمن الأكيد أنه يضع نفسه في

---

[1] ـــ منهاج البلغاء 68 ـــ 69.

[2] ـــ نفسه 70.

[3] ـــ نفسه 51.

سياق الاجتهادات الفلسفية؛ في إطار مشروع القراءة العربية والتفاعلية بين التراث اليوناني والعربي.

1. 2 ـ خطة الكتاب و خطاطته.

1. 2 .1 ـ عرض الخطة

يرى حازم أن "علم اللبلاغة" يشتمل "على صناعتي الشعر والخطابة"، فهما مشتركان "في مادة المعاني" و مفترقان في "تصور التخييل والإقناع"[1]. و قد قارن في مناسبات عديدة بين الشعر والخطابة كما عرض لمكونات الحجاج. ومع ذلك فإن موضوع كتاب منهاج البلغاء هو بلاغة الشعر أو الشعرية حسب تعبيره.

فمنهاج البلغاء مكون من أربعة أقسام ذكرها المؤلف وذكر العلاقة بينها في آخر الكتاب، كما سيأتي في فقرة لاحقة . وهي اللفظ والمعنى والنظم والأسلوب. وليست هذه الأقسام الأربعة شيئا آخر غير عناصر المحاكاة في الشعر. يقول:

"و التخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن"[2].

وبذلك يكون الكتاب برمته تحليلا ومعالجة للجهات الأربع التي يرجع إليها التخييل الشعري، أي أنه تحليل للتعريف أو للماهية. وقد يتساءل القارئ لماذا لم يرتب حازم عناصر التخييل في هذا النص على نفس الترتيب الذي جاءت به فصول الكتاب أو العكس؟

والجواب على ذلك يقتضي معرفة العلاقات الكامنة في ذهن حازم مُصرَّحاً ببعضها عَرَضاً ومُشاراً إلى بعضها الآخر بطرف خفي. لقد كان علينا أن ننتظر حتى الصفحة 363 من المنهاج، أي آخر الكتاب، لكي يبين لنا حازم، عَرَضًا، العلاقة الخاصة بين اللفظ

---

[1] ـ منهاج البلغاء 19.

[2] ـ نفسه 89. وقد عرف الشعر بقوله: "الشعر كلام مخيل موزون، مختص في كلام العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها ـ بما هي شعر ـ غير التخييل".

والنظم من جهة، وبين المعنى والأسلوب من جهة ثانية؛ أي كون الثاني من كل منهما امتدادا للأول. قال في فقرة طويلة مبنية على شكل قياس: "لما كانت الأغراضُ الشعرية يوقع في واحد منها الجملةُ الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهاتٌ فيها توجد، ومسائل منها تقتنى، كجهة وصف المحبوب، وجهة وصف الخيال، وجهة وصف الطلول، و جهة وصف يوم النوى، وما جرى مجرى ذلك في غرض النسيب، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها إلى بعض، وبكيفية الاطراد في المعاني **صورةٌ وهيأةٌ تسمى الأسلوب، وجب أن تكون نسبةُ الأسلوبِ إلى المعاني نسبةَ النظم إلى الألفاظ؛ لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرارِ في أوصاف جهة جهة من جهات غرض القولِ و كيفية الاطراد من أوصاف جهة إلى جهة. فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقل من بعضها إلى بعض**، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب.

فالأسلوب هيأة تحصل من التأليفات المعنوية، والنظم هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية"[1].

والبناء الحجاجي للنص هو:

1ـ **لما** كانت معاني الأغراض تنتهي إلى خلق صور و هيآت في النفوس تسمى الأسلوب،

2 ـ **ولما** كانت الألفاظ تنتهي في اتصالها إلى خلق ترابطات وعلائق، تسمى النظم، **وجب**: أن تكون علاقة الأسلوب بالمعاني كعلاقة النظم بالألفاظ.

الأسلوب هو درجة تحول العلاقات الدلالية إلى هيأة مخصوصة متميزة. والنظم هو درجة تحول العلاقات اللفظية إلى أشكال نصية مخصوصة.ومعنى ذلك أن المعاني والألفاظ أدنى إلى البساطة، والأسلوب والنظم أدنى إلى التركيب.

بل يمكن أن نوجز فنقول، بعبارة أخرى: إن منهاج البلغاء مبني على تصور مستويين: **مستوى الجملة**، ويعالجه مبحثا اللفظ والمعنى، **ومستوى النص** ويعالجه مبحث النظم والأسلوب. هذا في نظرنا هو المنطق الذي حذا بجازم إلى هذا التقسيم.

---

[1]ـ منهاج البلغاء 364.

الله وحده أعلم بالجهد الذي بذله حازم قصدَ الوصول إلى هذا النسق، المعقد الذي يسمح باستيعاب التراث البلاغي والنقدي بكل مكوناته الجوهرية والثانوية بما فيها العروض والقوافي والسرقات وصولا إلى المقامات والسياقات المختلفة، إنها مراهنة منهاجية ضخمة ، إن لم نقل مغامرة، تنوء بالعصبة أولي القوة. ولذلك فأجرها عظيم، والمهمة إزاءها أعظم؛ فمن السهل أن تنتقد ولكن الذي تطلبه حقا، هو التطوير في اتجاه النص.

1. 2 . 2 ــ نقد خطة الكتاب

تبدو لنا الخطة التي اعتمدها حازم لتحقيق مراهنته في الانتقال من الجملة إلى النص غيرَ مضمونة العواقب من عدة جوانب منها:

1 ــ التفريق بين اللفظ والمعنى.

2 ــ التفريق بين النظم والأسلوب

3 ــ التفريق بين الجملي والنصي.

4 ــ أضف إلى ذلك تداخل منهاج الكتاب.

لقد كان من عواقب هذا التقسيم تداخل مواد الكتاب وعموم التكرار[1]. خاصة حين اعتمد المؤلف مقاييس أخرى لمعالجة القضايا، فتناول في أماكن متعددة قضايا عامة تخترق اللفظ والمعنى، أي مشتركة بين قسمين أو أكثر، كما سيأتي.

1 ــ تداخل "اللفظ" و"المعنى":

إن تقسيم المستوى الأول، مستوى الجملة، إلى لفظٍ ومعنًى جديرٌ بأن يوقعه في الحرج نفسه الذي وقع فيه كل من الجرجاني وابن سنان الخفاجي. فالمعنى الشعري يصير في نهاية المطاف إلى تجسُّد لفظي سماه الجرجاني، بعد عناء شديد، "صورة المعنى"، وهذا عنده هو التأويل الممكن لفهم حديث القدماء عن: ملاءمة اللفظ لموقعه، وتمكّن القافية في موقعها...الخ. فالكلب الجبان وكثرة الرماد صورة ملموسة تجسد معنى اجتماعيا هو الكرم، أو هما معنيان أوليان يستعملان مجازاً ومعبرا للوصول إلى المعنى الثاني الحقيقي.

[1] ــ و لابد هنا من التساؤل أيضا عن سبب تمسك المؤلف بتقسيم شكلي مطرد حيث نجد رقم أربعة يمتد من الأقسام إلى المناهج التي هي أجزاء الأقسام...الخ إذ يتعذر اطراد هذه الأقسام في جميع الأحوال.

فحين لا يُحدَّد اللفظ في المستوى **الصوتي** يجر، لا محالة، إلى الخوض في القضايا المعنوية.

وقد أحس حازم بهذا الحرج حين تصدّى لأحد **أعراض التركيب (في القسم الثاني)** **وهو الغموض**، إذ لاحظ أن جانبا منه يعود إلى الألفاظ والعبارات فاضطر، لاستكمال الحديث عن الظاهرة، أن يقدم مُلخصاً لما أورده عن **اللفظ في** المنهج الثالث من القسم الأول[1] قائلا:

"فأما ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات من تلك الوجوه (وجوه الغموض) فمثل أن يكون حوشيا أو غريبا أو مشتركا ...الخ[2].

2 ــ تداخل النظم والأسلوب

وكما يلاحظ هذا التداخل في مستوى "اللفظ" و"المعنى" يلاحظُ في مستوى "النظم" و"الأسلوب" لدرجة أننا نجد القضية نفسها تتكرر في القسمين المختلفين بلفظها. من ذلك هذا "المَعْرَفُ" من القسم الرابع(الأسلوب):

"مَعرفٌ دالٌّ على طرق المعرفة بما يوجد لبعض الخواطر **من قوة التشبّه** فيما **لا يجري على السجية** ــ من تلك الأغراض ــ بما يجري على السجية من ذلك"[3].

فهذا "المعرف" ليس شيئا آخر غير القوة الأولى من قوى "النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه"[4].وهي:

"القوة على التشبيه فيما لا يجري على السجية ولا يصدر عن قريحة بما يجري على السجية ويصدر عن قريحة"[5]. وهذه مادة أحد معالم القسم الثالث: النظم.

التداخل راجع إلى أن الحديث عن "النظم" أخذ في البداية صيغة المدخل البلاغي

---

[1] ــ منهاج البلغاء 132.

[2] ــ نفسه 173.

[3] ــ نفسه 341.

[4] ــ نفسه 199.

[5] ــ نفسه 200.

العام: البلاغة هي النظم. قال: "النظم صناعة آلتها الطبع"[1]،

ومرد الطبع إلى "فهم أسرار الكلام، والبصيرةِ بالمذاهب والأغراض.." وذلك إنما يكون "بقوى فكرية و اهتداءات خاطرية"[2]. وقد عدَّد عشراً من تلك القوى ، منها:

1ـ "القوة على التشبيه"

2ـ "القوة على تصور كليات الشعر"[3]،

3ـ "القوة على تصور صورة القصيدة"

4ـ "القوة على تخيل المعاني"

5ـ القوة على ملاحظة التناسب بين المعاني .

لقد أفلت "النظم" من بين يدي المؤلف باعتباره امتداداً للفظ (أو العبارة) ، كما هو الأمر في أصل المشروع. وحل محله النظم باعتباره كفاءة في إنتاج القصيدة، ابتداء من التشبيهات و وصولا إلى تخيل الهيكل العام و انتهاء إلى المقدرة النقدية التمييزية كما في رقم (10):

10 ـ "القوة المائزة حَسَن الكلام من قبيحه، بالنظر إلى نفس الكلام وبالنسبة إلى الموضع المُوقع فيه الكلام"[4].

وهنا يمتد الحديث بالمؤلف فيجعل هذه القوة المائزة تتجاوز مستوى النظم الذي هو قسيمُ أربعٍ، في المشروع، إلى النظم الذي يهيمن على كل الأقسام الأخرى: فالمائز يُقَوِّم الكلام "من جهة لفظ أو معنى أو نظام أو أسلوب". ثم بعد هذا يتحدث عن طبقات الشعراء في الجودة، على ما تعرفه بالوقوف عليه.

يمكن ملاحظة الشيء نفسه في "المنهج" المخصص للمحاكاة ضمن القسم الثاني المخصص للمعنى. فالمحاكاة ليست خاصة بالمعنى حتى يمكن جعلها منهاجاً من مناهجه إلا إذا أخذت بمعنى ضيق مباشر: التشبيه والاستعارة.

---

[1] ـ منهاج البلغاء200.

[2] ـ نفسه.

[3] ـ نفسه 201.

[4] ـ نفسه 201.

بل المثير هو أن هذا المنهج مخصص لـ"الإبانة عما به تتقوم صنعتا الشعر والخطابة من التخييل والإقناع والتعريف بأنحاء النظر في كلتا الصنعتين"[1]، وهو بذلك واقع في غير محله (في منطق بناء الكتاب من أربعة أقسام متكاملة). فمَحلُّه الطبيعيُّ هو أولُ الكتابِ، قبل الدخول في تفصيل الحديث عن المكونات الأربع للكتاب، لأنه هو الذي سيحددها من خلال تعريفه للشعر أثناء هذا المنهاج. ففي إنشائه نجد هذا العنوان:

"معرف دال على المعرفة بماهية الشعر وحقيقته" وبعد ذلك[2] يتحدث عن أنحاء التخييل التي هي: المعنى، والأسلوب، واللفظ، والنظم، والوزن، فيوردها هذه المرة على هذا الترتيب.

إن هذا "القسم" المخصص "للمعنى" يتجاوز هو الآخر حدوده لَيفرض هيمنته كمدخل عام للكتاب. ولا يقلل من هذه الهيمنة إشارته في الصفحة 90 من خلال جملة اعتراضية إلى أن محاكاة المعنى هو موضوع هذا المنهج[3]. إن هذه الإشارة لا تكاد تثبت في زحمة الحديث العام. بل إن المسألة ربما تجاوزت "**جهات التخييل في النفس** الواردة في آخر الصفحة 89 إلى أوجه **التعرف** عند أرسطو في فن الشعر.

3 ــ تداخل الجملي والنصي

لقد أدى تداخل الجملي والنصي إلى تكرار كثير من القضايا والموضوعات مثل قضية علاقة المعاني بالأغراض التي أُثِرتْ في الحديث عن المعنى من حيث تولد الأغراض ثم نوقشت في باب "الأسلوب" من حيث أصولها وبواعثها، والأمران ملتبسان متلاصقان لا يمكن الحديث عنهما منفصلين[4].

توضيح: هل هي أقسام أم بلاغات؟

يبدو حازم وكأنه يحاول إنشاء بلاغة للبلاغات التي سبقته (بلاغة اللفظ، وبلاغة

---

1 ــ منهاج البلغاء 62.

2 ــ نفسه 71، 89..

3 ــ قال سارداً أنواع المحاكاة: "أو بأن يحاكي لها معنى بقول يخيله لها ــ و هذا هو الذي نتكلم فيه نحن في هذا المنهج ــ أو بأن يضع لها علامة من الخط". (ص90)

4 ــ منهاج البلغاء 11-12.

المعنى، وما تركب منهما)، يبدو وكأنه يحس بأن البلاغات السابقة مجرد مداخل توصل إلى مركز واحد. ولكن عمله بدا مشوشاً بسبب عدم تقديم تصور واضح ومتسع يدمج هذه البلاغات في بعضها.

ومن هنا فإنه كثيراً ما يستسلم للمدخل الواحد من مداخل الأقسام فيجعله مدخلاً عاماً يعرف الشعر من خلاله.

4 ـ تداخل "مناهج" الكتاب

إن تفريع القسم الواحد إلى أربعة مناهج تقسيم مفتعل غير مقنع، فقد أدى إلى تقسيم المادة الواحدة من الباب الواحد تقسيماً غير مقنع. يمكن معاينة ذلك بالمقارنة بين المنهجين الثالث والرابع من الباب الثالث. فالمنهجان يعالجان ترتيب أجزاء القول في القصيدة:

	المنهج الثالث	المنهج الرابع
العنوان	"تقدير الفصول وترتيبها و وصل بعضها ببعض.." (ص287)	"إحكام مباني القصائد وتحسين هيئاتها" (303)
المحتوى	أ ـ الاعتناء بالمقدمات (ص297) الاعتناء بآخر الفصل (ص300) قانون ترتيب الفصول (ص288)	الإبداع في الاستهلال(ص309) التخلصات (ص314) (ترتيب تيمات الأغراض)
	ب ـ الكم: الموفي والمقصر (ص292)	ب) التقصير والتطويل والتوسط (ص303) المقطعون والمقصدون(ص323)

أزمة عناوين: من أعراض الخلل

برغم التخطيط والطموح المنهاجي فإن من أكبر عيوب منهاج البلغاء عدم بلورة العناوين.

إن العناوين مثل المصطلحات، بل هي مِجَسُّ القدرة على تجريد الموضوع وتحديد المفهوم وتعليمه بمصطلح، إذ نجد عنوان المَعلمِ أو المنهج يستغرق ثلاثة سطور أحيانا.

وهذا يرجع إلى محاولة تضمين عدة مداخل في عنوان واحد بالإلحاح دائما على البنية والوظيفة كما هو الحال في عنوان المنهج الثالث من الباب الثاني، ونصه: "المنهج الثالث، في الإبانة عمّا به تتقوم صنعتا الشعر والخطابة من التخييل والإقناع، والتعريف بأنحاء النظر في كلتا الصنعتين، من جهة ما به تقوّمت، وما به تعتبر أحوال المعاني في جميع ذلك، من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها"[1].

لذلك نرى أن الأمر يتعلق بمحاولة التصنيف على عدة أسس، ولو دققت العناوين وقلم التصنيف على أساس واحد لظهر الكثير من التكرار في الكتاب. وقد أحس المؤلف بهذا المأزق في مناسبات كثيرة خاصة في تناوله قضية الغموض ومكونات الشعر والخطابة كما تقدم.

2 ـ المنجز: الرؤية الشعرية عند حازم

2 .1 ـ الخروج من دائرة الصدق والكذب إلى التخييل

إذا تجاوزنا الخطة العامة للكتاب ونظرنا في مناقشة بعض القضايا والمعضلات البلاغية وجدنا لحازم اجتهادات تتسم بالعمق وبعد النظر والاستفادة من المآزق التي وقع فيها البلاغيون قبله. ولا يتسع المقام لأكثر من المثال الدال. ولذلك نقف عند المسألة الجوهرية: أساس الشعرية.

حاول حازم أن يحسم الإشكالَ الذي توقف عندهُ الجرجاني في الأسرار، و أبدى فيه وأعاد، حتى وسمت لغته حينا بالتردد بين مطلب الصدق و مطلب الكذب، أو بين التخييل والصحة العقلية أو الواقعية كما اضطرب فيه ابن سنان متردداً بين المقام النثري والمقام الشعري. قال حازم:

---

[1] ـ منهاج البلغاء62.

"وإنما احتجت إلى وقوع الأقاويل الصادقة في الشعر لأرفع الشبهة الداخلة في ذلك على قوم، حيث ظنوا أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة. وهذا قول فاسد قد رده أبو علي ابن سينا في غير ما موضع من كتبه؛ لأن الاعتبار في الشعر إنما هو التخييل في أي مادة اتّفق، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب، بل أيهما ائتلفت الأقاويل المخيّلة منه فبالعَرَضَ. لأن صنعة الشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة؛ وموضوعها الألفاظ وما تدل عليه[1]".

وهذا الموقف لا مفر منه للملاءمة بين التصور المترتب عن قراءة شعرية أرسطو في إطار فلسفي حيث عمقت الهوة أحيانا بين التخييل والتصديق و بين طبيعة الشعر العربي، والشعر الغنائي الكلاسيكي عامة، حيث تحضر الخطابية بصور متفاوتة. بل لا مفر منه بالنظر إلى طبيعة الأدب بصفة عامة حيث يتفاعل الواقع و الخيال.

وكما نص حازم على وجود الأقاويل الصادقة في الشعر برر الكذب الاختلاقي فنيا وشرعيا، فقال:

"الكذب الاختلاقي في أغراض الشعر لا يعاب من جهة الصناعة لأن النفس قابلة له. إذ لا استدلال على كونه كذبا من جهة القول، ولا العقل، فلم يبق إلا أن يعاب من جهة الدين. وقد رفع الحجاب عن مثل هذا الكذب أيضا في الدين، فإن الرسول(ص) كان يُنشد النسيب أمام المدح فيصغي إليه و يثيب عليه"[2].

في هذا الإطار سعى حازم إلى ترتيب الأغراض والأقاويل الشعرية حسب الصدق والكذب أو حسب الحصول والاختلاق، تمهيدا لترتيبها في سلم الحسن إلى ثلاث مستويات:

1 ـــ مستحسنة	(+)
2 ـــ ومستساغة	(− +)
3 ـــ وغير مستحسنة ولا مستساغة[3]:	(−)

---

[1] ـــ منهاج البلغاء81.

[2] ـــ نفسه 78 - 79.

[3] ـــ نفسه 79-80.

الأغراض	الأقاويل		القيمة
1 ـ **حاصلة**	1 ـ اقتصادية (صادقة)		(+)
	2 ـ تقصيرية (صادقة)		(−)
	3 ـ إفراطية	إمكانية (تحتمل:صد،كذ)	(+)
		امتناعية (كاذبة)	(−+)
		استحالية (كاذبة)	(−)
2 ـ **مختلقة**	1 ـ اقتصادية (كاذبة)		(+)
	2 ـ تقصيرية (كاذبة)		(−)
	3 ـ إفراطية	إمكانية (كاذبة)	(+)
		امتناعية (كاذبة)	(−+)
		استحالية (كاذبة)	(−)

فالمستحسن هو **الاقتصادي والممكن** سواء كانا حاصلين أو مختلقين. والمستساغ من المعاني هو **الممتنع** سواء كان حاصلا أو مختلقا. وغيرهما **المقصر والمستحيل**. فهناك إذن طرفان مرفوضان ووسط مقبول: مستحسن ومستساغ. **فالشعر موجود إذن في منطقة وسط بين التقصير و الاستحالة**[1] ويستثنى من هذا التصنيف الخطابُ الساخر الذي

---

1 − الاختلاق الإمكاني مثل ادعاء الحب، و الامتناع مثل تركيب يد أسد على رجل، و هو غير واقع في كلام العرب، أما الاستحالة فكأن يكون الإنسان قائما و قاعدا في الوقت نفسه.(انظر المنهاج 76−80) وهذه الحدود شبيهة بالتي حددها الجرجاني بين الواضح المبني والغامض المزجي.

يستهدف "الزراية والإضحاك"[1]، فالاستحالة فيه مقبولة لأنه محمول على المفارقة أصلا.

تقاطع الخطابي والشعري

يقوم تفريق حازم بين الخطابة والشعر على أساس المكون المميز لكل منهما. فالشعر مبني على التخييل، وقد يستعمل مكونات الإقناع الخطابي ضمن هيمنة العنصر الذاتي. وعكس ذلك يصدق على الخطابة التي تنبني على العناصر الإقناعية وتدخُل العناصر التخييلية في خدمتها. وقد استعمل حازم في المكون النوعي عبارات مثل: العمدة والأصيل والقوام، وهي تستتبع أو تستدعي نعوت التابع والدخيل. قال: "وينبغي أن تكون الأقاويل المقنعة، الواقعة في الشعر، تابعة لأقاويل مخيلة، مؤكدة لمعانيها، مناسبة لها فيما قُصد بها من الأغراض، وأن تكون المُخيِّلة هي العمدة. وكذلك الخطابة ينبغي أن تكون الأقاويل المخيِّلة الواقعةُ فيها تابعةً لأقاويل مقنعةٍ مناسبةٍ لها مؤكدة لمعانيها. وأن تكون الأقاويل المقنعةُ هي العمدة"[2]

وينبغي ألا يُستكثر في كلتا الصناعتين مما ليس أصيلا فيها كالتخييل في الخطابة، والإقناع في الشعر، بل يؤتى في كلتيهما باليسير من ذلك على سبيل الإلماع"[3].

ومرد هذه التداخلات في نظره إلى كون الشعر والخطابة يلتقيان في "الغرض" و"المقصد"، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه". ولكنه يؤكد، مع ذلك، دور الغرابة في تحقيق الوظيفة الشعرية. فـ "محاكاة الأحوال المستغربة" تستهدف أحد أمرين: إنهاض النفوس إلى الاستغراب أو الاعتبار فقط"، والمستغرب هو "ما لم يكن معهودا". و على هذا الأساس قسم التشبيه إلى "مبتذل" و"مخترع". والمخترع "أشد تحريكا للنفوس" لكونه غير معتاد يفجأ النفوس "بما لم يكن لها به استئناس قط، فيزعجها إلى الانفعال بديها بالميل إلى الشيء والانقياد إليه أو النفرة عنه والاستعصاء عليه"[4].

---

1 ــ منهاج البلغاء 135.

2 ــ نفسه 362.

3 ــ نفسه.

4 ــ منهاج البلغاء 96. انظر أيضا حديثه عن المتداول والمخترع من المعاني في ص192-196.

* * *

من المؤسف أن حازم لم يظفر بقارئ من مستوى عال يقرأ عمله في مُستوى طموحاته وأسئلته كما قرأ السكاكي عمل الجرجاني دون تقيد بالخطة التي رسمها الجرجاني لنفسه.

كانت بلاغة حازم في حاجة إلى قارئ يبرز جوانبَ برزت فيها ما تزال البلاغة العربية في حاجة إلى إبرازها إلى اليوم، منها:

1 ـ تكامل التخييل والتصديق في الشعر.

2 ـ إدماج العروض في البناء البلاغي للشعر.

3 ـ الاهتمام بالنص في بنيته العامة.

4 ـ تكامل النصي والخارجي المرجعي في بناء الأدب

5 ـ الوظيفة الشعرية [1].

---

[1] ـ نفسه 337.

ملحق

القسم الأول المفقود

محاولة بناء

تقتضينا النظرة الشمولية للمنهاج محاولة إعادة بناء هيكل القسم الأول منـــه المفقــود[1] اعتماداً على ما تقدمه ثلاثة مصادر أساسية:

1ـ الإحالات المتضمَّنة داخل الكتاب، خاصة في القسم الثاني، قسم المعنى، الذي يمثل الوجهَ الآخرَ لعملة واحدةٍ يصعب الفصل بين وجهيها، ثم بالنظر أيضا إلى القسم الثـــالث المخصص للنظم الذي اعتبره المؤلف اِمتداداً للفظ.

2ـ الاهتداء بالمرجعِ المحتذى (أو المقروء في مجال الألفاظ) في منهاج البلغاء، وهــو كتاب سر الفصاحة لابن سنان، كما سنبين.

3ـ بعض النصوص المنقولة من طرف مؤلفين متأخرين اطلعوا على القسم المفقـــود ونقلوا منه. وهذه النصوص جديرة بأن تساهِم في ملءِ الخطاطة التي تقدمـــها الإحـــالات والتوجه العام للقراءة.

سنستفيدُ من هذه المصادر مجتمعة مبتدئين بالإحالات التي قد تسمح لنا بتصور خطاطـــة مبحث اللفظ.

هناك ثلاثةُ نصوص رئيسية تتدرج من الشمول إلى الخصوص ويُفسر اللاحــقُ منـــها السابق. نوردُها على التوالي، مع كتابةٍ خاصة مرقمة تبين القضايا والصور البلاغية التـــي تتضمنها تلافيا للتكرار.

1 ــ النص الأول؛ قال حازم:

"وقد تقدم الكلام فيما تكون عليه الألفاظ:

[1ـ] في أنفسها

[2ـ] وبالنظر إلى هيئاتها.

---

[1] ــ منهاج البلغاء 18.

[3ـ] ودلالاتها.

[4ـ] وكيفية مواقع تلك الهيئات بدلالتها من النفوس"[1].

2ـ النص الثاني؛ قال:

"معلّم دال على طرق العلم بتحسين هيئات العبارات، والتأنق في اختيار موادهـا، وإجادة وضعها ورصفها".

ومرد الأمر في ذلك إلى:

[أـ] "اختيار المواد اللفظية أولاً من جهة ما تحسنُ في:

[1ـ] ملافظ حروفها.

[2ـ] وانتظامها.

[3ـ] وصيغها.

[4ـ] ومقاديرها[2].

---

[1] ـ منهاج البلغاء 17 - 18.

[2] ـ يقصد مقاديرها في الطول والقصر كما سيأتي في النص الثالث وقد نقل عنه السبكي قوله: "المفرط في القصر ما كان على مقطع مقصور، والذي لم يفرط ما كان على سبب والمتوسط ما كان على وتد، أو على سبب ومقطع مقصور، أو على سببين. والذي لم يفرط في الطول ما كان على وتدٍ وسبب، والمفـرط فـي الطول ما كان على وتدين أو على وتدٍ وسببين" (السبكي 91/5 ص 12ـ15 نقلا عن ملحق تحقيق المنهاج ص384).

وقال: "إن الطول تارة يكون بأصل الوضع، وتارة تكون الكلمة متوسطة فتطيلها الصلة وغيرهـا، كقـول المتنبي:

خلت البلادُ من الغزالة ليلَها فأعاضَهاكَ اللهُ كي لا تحـزنَا

وقول أبي تمام:

ورفعت للمنشديـن لواتـي"

وقال في بيت المتنبي:

عِشِ ابقَ اسمُ سُدْ قُدْ جُدْ مُرْ انهَ رِفْ اسرِ نَلْ غِظِ ارمِ صِبِ احمِ اغزُ اسْبِ رُعْ زَعْ دِلِ اثْنِ نُلْ

"إن بيت المتنبي إنما قبح لقصر كلماته المتوالية التي على حرفين، وينبغي أن نذكر هذا في شروط فصاحة الكلام" (نفسه).

واجتناب ما يقبح في ذلك، و **قد تقدم**"[1].

ومن ذلك حسن التأليف وتلاؤمه. والتلاؤم على أنحاء منها:

[1ـ] أن تكون حروف الكلام ــ بالنظر إلى **ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها**، وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها ــ مُنتظمةً في حروف مختارة ومتباعدة المخارج مرتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما[2].

[2ـ] ومنها ألا تتفاوت الكَلم المؤتلفة في مقدار الاستعمال فتكون الواحدة في **نهاية الإبدال**[3] والأخرى **في نهاية الحوشية** وقلة الاستعمال، ومنها.

[3ـ] **أن تتناسب بعض صفاتها** مثل أن تكون إحداهما مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنيين من جهة أو جهات، أو **تتماثل أوزان الكلم**، أو تتوازن مقاطعها[4].

[4ـ] ومنها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم، أليقَ بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها[5]".

وقد يقع مع ذلك أن يتحقق تلاؤم تأليفي " لا يُدرى من أين وقعَ.. ولا كيف وقعَ"[6].

[ب] "ومن ذلك التسهل في العبارات وترك التكلف، و التسهل يكون بأن:

[1ـ] تكون الكلم غير متوعرة الملافظ.

[2ـ] والنقل من بعضها إلى بعض

[3ـ] وأن يكون اللفظ طبقا للمعنى تابعاً له

---

[1] ــ منهاج البلغاء 222. "تقدم"، أي في القسم المفقود.

[2] ــ لعل التكرار المستهجن، مثل تتابع الكسرات وحروف العلة في نحو الكيمياء مِمَّا يدخل في هذا الشوط (السبكي، ملحق المنهاج 387). وكذا تكرار كلمات مثل: أمدحه، وفي لمته (السبكي. ملحق المنهاج 387) وقد يحسن التكرار في مواضع، الشوق (السبكي. ملحق المنهاج 387)

[3] ــ قال حازم في المنهاج: "الكلمة على أقسام. (بقية النص في ملحق المنهاج 385ـ386 نقلا عن السبكي)

[4] ــ يدخل في هذا الباب حديث حازم عن اختلاف الناس حول توازن النثر في قوله:
"وللناس في الكلام المنثور من جهة تقطيعه إلى مقادير تتقارب في الكمية، وتتناسب مقاطيعها على ضروب منها أو بالنقلة من ضرب واقع في ضربين أو أكثر، إلى ضرب آخر مزدوج [...] ثلاثة مذاهب". (انظر بقية النص في ملحق المنهاج 389).

[5] ــ نفسه 222

[6] ــ منهاج البلغاء 223.

[4ـ] وتكون العبارة من جميع أنحائها على أوضح مناهج البيان والفصاحة. هـذا إذا لم يكن المقصد إغماض المعاني.

ومعرفة تفصيل **هذا الإجمال تستفاد من أبواب قد قدّمْتُها**"[1].

3ـ النص الثالث:

من المناسبات التي اقتضت المؤلف العودة إلى مادة القسم الأول الحديثُ عن الغمـوض الذي يكون من جهة تركيب المعنى كما قد يكون من جهة اللفظ (أو العبارة). قال مقدماً ما يخص اللفظ من ذلك:

"فأما ما يرجع إلى **الألفاظ والعبارات** من تلك الوجوه فمثل أن يكون اللفظ:

[1ـ] حوشيا

[2ـ] أو غريبا

[3ـ] أو مشتركا

فيعرض من ذلك ألا يعرف ما يدل عليه اللفظ..."، "وقد يتفق مثلُ هذا بأن يعرض في **تركيب الألفاظ اشتباه** يصيرُ به بمنزلة اللفظ المشترك نحو قول امرئ القيس:

"لَفتْكَ لَأُمَيْنِ على نَابِلِ"

ومن ذلك أن يقع في الكلام:

[1ـ] **تقديم وتأخير**

[2ـ] أو **يتخالف وضع الإسناد** فيصير الكلام **مقلوباً**[2].

[3ـ] أو يقع بين بعض العبارة، وما يرجع إليها فَصْلٌ **بقافية** أو **سـجع** فتخفـى جهة التطالب بين الكلامين.

[4ـ] أو بأن **تفرط العبارة في الطول**... ومن ذلك:

---

1 ـ منهاج البلغاء: 223.

2 ـ تحدث حازم عن القلب منزها القرآن عنه: "إنه مما يجب أن ينزه كتابُ الله عنه، لأن العرب إن صدر ذلك منهم فبقصد العبث أو التهكم أو المحاكاة أو حال الاضطرار.." (الزركشي/ ملحـق منـهاج البلغـاء 391). وقد يدخل في باب القلب المؤدي إلى الغموض قلب التشبيه. ونقل عن حازم حديث في ذلك: (ملحق المنهاج 386).

ـ أن ترد العبارة التي يقصد انفصال بعض أجزائها عن بعض في صورة المتصلة وأن يرد المتصل في صورة المنفصل.

ـ ومن ذلك فرط الإيجاز الذي يكون بقصر أو حذف[1].

وقد تقدم ذكر ذلك"[2].

تجريد هذه النعوت والشروط ومقابلتها

النص الأول، ومحاوِرُه هي:

1ـ الألفاظ في أنفسها

2ـ هيآت الألفاظ

3ـ الدلالات (أو الألفاظ في دلالتها على المعاني)

4ـ الموقع من النفوس.

يُرَجَّحُ عندي أن هذه المحاورُ الأربعة هي "**مناهج**" القسم الأول المفقود. من المؤشرات القوية لذلك كونُ موضوع المنهج الثالث الذي يوازي المحور الثالث هو الدلالات. كما يشهد لذلك موقع وروده. إذ بها يتعلق الغموض المتحدث عنه في النص الثالث.

وبذلك يكون هذا النص أشمل من النصوص الأخرى فهو يُعطي خطة الباب الأول كاملة. يليه النص الثاني الذي يبدو مُلخِّصا لمواد **المنهج الأول والثاني والثالث**. فهو مكون من الفقرات التالية:

---

[1] ـ تحدث حازم عن شروط بلاغة الحذف بقوله: "إنما يحسن الحذف ما لم يَشْكُل به المعنى ..." (الزركشي. ملحق منهاج البلغاء 391).

[2] ـ منهاج البلغاء 173ـ174. والمواد المسرودة هنا هي موضوع المنهج الثالث من القسم الأول كما صرح في الصفحة 132. "**فأما وضوح المعاني وبيانها وغموضها واستغلاقها فأنا أستقصي في هذا المنهج أنحاء النظر في الوجوه التي بها يكون بيان المعنى أو انبهامه** من جهة ما يرجع إليه في نفسه، **ومن جهة نسبة اللفظ الدال عليه إلى فهم المخاطب، وإن كان ذكر هذا أليق بالقسم الأول.** لكنا قصدنا في هذا المنهج أن يكون القول في جميع ما يكون به انبهام المعاني مُستقصىً، وأن نتقصى أنحاء النظر من ذلك فيما تقدم الإلماع به من ذلك في المنهج الثالث من القسم الأول".

أ ــ "اختيار المواد اللفظية". (= الألفاظ في أنفسها)

ويتكون هو الآخر من **أربعة معالم:** الملافظ، والانتظام، والصيغ، والمقادير. ومن الأكيد أن المقارنة مع تحليلات ابن سنان ستسعف في تصور ما يحتمل أن تكون عليه موادُّ هذه "المعالم". فهي تدخل في فصاحة اللفظ المفرد من جهة الجرس والمقطع فيما يبدو، والله أعلم.

ب ــ "حسن التأليف وتلاؤمه". (= هيآت الألفاظ).

يتكون من أربعة "معالم": 1) ائتلاف الحروف في المركب حسب الخفة، 2) وائتلاف الألفاظ حسب الاستعمال، 3) التوازن الصوتي: الجرسي والكمي، 4) التمكن الدلالي.

لقد نظر إلى التأليف هنا من الزاوية الصوتية من خلال تنافر الحروف وهو ما عده ابن سنان من ائتلاف الحروف المركبة بحسب شروط المفرد، كما نظر من زاوية المزية الإيقاعية الموازنات التجنيسية والترصيعية، وهو ما يدخل عند ابن سنان في باب المناسبة. ثم نظر من زاوية المعنى من جانبين كذلك؛ جانب تلاؤم المعجم في الاستعمال والابتذال، وجانب تناسب المعاني وتطالبها وهو ما سمي عند القدماء تَمكُّناً.

ج ــ "التسهيل في العبارات" (= الدلالات)

بشيء من التسامح في الفصل بين (3و4) نقول إن هذا المنهج يتكون هو الآخر من أربعة معالم: 1) عدم التوعر، 2) تجنب النقل المخل، 3) مطابقة اللفظ للمعنى، 4) اتباع البيان العربي.

من حسن الحظ أن هذا المنهج الذي يشوبه الغموض في هذا النص المهم هو الذي فصل عناوينه في النص الثالث. يمكن أن نميز في هذا النص بين مستويين كبيرين بالنظر إلى إمكانِ دُخولِ الغموض على المعنى من جهة اللفظ:

أ ــ مستوى المفرد، ويضم

الحوشيةَ، والغرابةَ والاشتراكَ وشبهَهُ. وهذا ما يقابل في النص الثاني توعُّر الملافظ والنقل.

ب ــ مستوى المركب، ويضم

التقديم والتأخير، والقلب الإسنادي، و فصل المتصل ووصل المنفصل، وفرط طول الفصول والإيجاز لقصر أو حذف.

ولا نستطيع بعد ذلك أن نُحدِّدَ "المعالمَ" بدقة.

هذا هو الهيكل العام "للمناهج" الثلاثة الأولى، وهذه "معالمها" المحتملة. فما هي معـالم، أو مباحثُ المنهج الرابع؟

لم نظفر بكلام يساعدنا على تبينه. وكل ما يمكن عمله هو الاستئناس بمـا ورد فـي المناهج الأخرى في معالجتها لهذه القضية المشتركة؛ قضية الأثر النفسي.

القسم الأول من المنهاج

1. المنهج الأول	2. المنهج الثاني	3. المنهج الثالث	4. المنهج الرابع
اللفظ المفرد	**اللفظ المركب**	**اللفظ والدلالة**	**أثر اللفظ في النفس**
معالمه	معالمه	معالمه	معالمه
1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
1 ـــ الملافظ	1 ـــ ائتلاف الحروف	1 ـــ عدم التوعر	
2 ـــ الانتظام	2 ـــ ائتلاف الألفاظ	2 ـــ تجنب النقل	
3 ـــ الصنع	3 ـــ التوازن الصوتي	3 ـــ مطابقة اللفظ	
4 ـــ المقادير	4 ـــ التمكن الدلالي	4 ـــ اتباع البيان العربي	

المصادر والمراجع

أ ـ المراجع العربية والمعربة

ـ الآمدي أبو القاسم

الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري. ت. السيد أحمد صقر. دار المعارف. القاهرة. 1982.

ـ ابن الأثير ضياء الدين

المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة ط2. دار نهضة مصر.1973.

ـ إحسان عباس

تاريخ النقد الأدبي عند العرب. دار بيروت. ط2. 1978.

ـ أرسطو (أرسطوطاليس)

أ ـ الخطابة : ترجمة عبد الرحمن بدوي . وزارة الثقافة . بغداد . 1986.

ب ـ في الشعر : نقل متى بن يونس . مع ترجمة لشكري عياد ، وتقديم ودراسة . القاهرة 1968.

ج ـ فن الشعر . ترجمة متى بن يونس، مع ترجمة لعبد الرحمن بدوي وتقديم ، دار الثقافة . بيروت.

ـ الأشعري أبو الحسن

مقالات الإسلاميين. تحقيق محي الدين عبد الحميد. مكتبة النهضة المصرية1950.

ـ ابن أبي الإصبع المصري

تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، وبيان إعجاز القرآن. ت. حفني محمد شرف. المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية. الجمهورية العربية المتحدة.

ـ الاصفهاني أبو الفرج

كتاب الأغاني. دار الثقافة. بيروت.1981.

ـ الأصمعي عبد المالك بن قريب

الأصمعيات. تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. دار المعارف مصر. 1964.

ـ الإيجي عبد الرحمن.

المواقف في علم الكلام. مكتبة المتنبي. القاهرة.

ـ الباقلاني أبو بكر

إعجاز القرآن. تحقيق السيد أحمد صقر. القاهرة 1977.

ـ ابن البناء المراكشي العددي

الروض المريع في صناعة البديع. ت. رضوان بنشقرون. دار النشر المغربية. الدار البيضاء. 1985.

ـ بناني محمد الصغير

النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب. دار الحداثة. بيروت. 1986.

ـ *أبو* تمام حبيب بن أوس

الوحشيات. تحقيق محمود شاكر. دار المعارف مصر 1970.

ـ البوشيخي الشاهد

أ ـ مصطلحات نقدية وبلاغية، في كتاب البيان والتبيين. دار الآفاق الجديدة. بيروت. 1982.

ب ـ مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين قضايا ونماذج. دار القلم. المغرب. 1993.

ـ الجابري محمد عابد

أ ـ نقد العقل العربي. دار الطليعة. بيروت.1984.

ب ـ بنية العقل العربي. المركز الثقافي. الدار البيضاء.19986.

ـ الجاحظ، أبو عثمان.(ت255هـ)

أ ـ البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون. دار الفكر. بيروت.

ب ـ الحيوان. تحقيق عبد السلام هارون . القاهرة . 1948.

ج ـ رسائل الجاحظ. تحقيق عبد السلام هارون. دار الجيل.

ـ الجرجاني عبد العزيز

الوساطة بين المتنبي وخصومه. ت. أبو الفضل و البجاوي. دار القلم بيروت.

ـ الجرجاني عبد القاهر

أ ـ أسرار البلاغة. ت. محمد رشيد رضا. دار المعرفة. بيروت.1981.

ب ـ دلائل الإعجاز. ت. محمد رشيد رضا. دار المعرفة. بيروت.1987.

ج ـ الرسالة الشافية. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تحقيق محمد خلف الله و محمد زغلول سلام.ط2. دار المعارف. مصر. 1968.

ـ الجمحي محمد بن سلام

طبقات فحول الشعراء. تحقيق محمود محمد شاكر. مطبعة المدني. القاهرة.

ـ ابن جني أبو الفتح عثمان

الخصائص. تحقيق محمد علي النجار. دار الكتاب بيروت.

ـ حازم القرطاجني أبو الحسن

منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة. دار الغرب الإسلامي. بيروت. 1986/1981. تونس 1966.

ـ ابن حجة الحموي

خزانة الأدب، وغاية الأرب. ت. عصام شعيتو. دار الهلال. بيروت. 1987.

ابن حزم أبو محمد علي.

أ ـ الإحكام في أصول الأحكام. تقديم إحسان عباس. دار الآفاق. بيروت. 1980.

ب ـ التقريب لحد المنطق. دار مكتبة الحياة.

ـ حسان بن ثابت الأنصاري

شرح ديوان حسان بن ثابت. تح. البرقوقي. دار الكتاب العربي بيروت 1981.

ـ الحلي صفي الدين

شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع. ت.نسيب نشاوي. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر. 1989.

ـ الخطابي أبو سليمان محمد

بيان إعجاز القرآن. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تحقيق محمد خلف الله و محمد زغلول سلام.ط2. دار المعارف. مصر. 1968.

ـ الخطيب القزويني

الإيضاح في علوم البلاغة: المعاني والبيان والبديع. دار الكتب العلمية. بيروت.

ـ دوهيم بيار (Pierre Duhem)

مصادر الفلسفة العربية. قسم من كتاب : نظام العلم. ترجمه عن الفرنسية. أبويعرب المرزوقي. دار الحكمة. تونس.1989.

ـ راضي عبد الحكيم

نظرية اللغة في النقد العربي. مكتبة الخانجي. القاهرة 1980.

ـ ابن رشد

أ ـ تلخيص كتاب الشعر (لأرسطو) تحقيق تشالس بترورث وأحمد عبد المجيد هريدي .الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986.

ب ـ تلخيص فن الشعر(لأرسطو). ت. عبد الرحمن بدوي. دار الثقافة. بيروت.

ج ـ تلخيص كتاب أرسطوطاليس **في الشعر**. تحقيق محمد سليم سالم. القاهرة1971.

د ـ تلخيص الخطابة . ت. عبد الرحمن بدوي . دار العلم بيروت . 1959.

ـ ابن رشيق أبو علي الحسن

العمدة. في محاسن الشعر وآدابه ونقده. محمد محي الدين عبد الحميد. دار الجيل. بيروت. 1982.

ـ الرماني، أبو الحسن

النكت في إعجاز القرآن. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. ت. محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام.ط2. دار المعارف. مصر. 1968.

ـ الروبي، ألفت كمال.

نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد). دار التنوير بيروت. 1983.

ـ الزُّبيدي، أبو بكر محمد الأندلسي.

طبقات النحويّين واللغويّين. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف بمصر. القاهرة. 1984.

ـ الزجاج أبو القاسم

الإيضاح في علل النحو. دار النفائس ط5. بيروت 1986.

ـ الزركشي بدر الدين

البرهان في علوم القرآن. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. ط.عيسى البابي الحلبيز مصر.

ـ الزمخشري، محمود بن عمر

الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل. دار الفكر.

ـ أبو زيد أحمد

أ ـ المنحى الاعتزالي في البيان وإعجاز القرآن. مكتبة المعارف. الرباط. 1986.

ب ـ مقدمة في الأصول الفكرية للبلاغة وإعجاز القرآن. دار الأمان. الرباط.1989.

ـ السجلماسي أبو محمد القاسم

المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع. ت. علال الغازي. مكتبة المعارف. الرباط. 1980.

ـ ابن السراج، أبو بكر البغدادي

الأصول في النحو. ت.عبد الحسين الفتلي. مؤسسة الرسالة. سوريا.1988.

ـ السكاكي أبو يعقوب.

مفتاح العلوم. ت. نعيم زرزور. دار الكتب العلمية. بيروت. 1983.

ـ ابن سنان الخفاجي

سرُّ الفصاحة. دار الكتب العلمية. بيروت. 1982.

ـ سيبويه

الكتاب. تحقيق عبد السلام هارون. بيروت.

ـــ السيد إبراهيم محمد

الضرورة الشعرية. دراسة أسلوبية. دار الأندلس 1981.

ـــ السيرافي أبو سعيد

ضرورة الشعر. ت.رمضان عبد التواب. دار النهضة العربية. بيروت.1985.

ـــ ابن سينا

أ ـــ فن الشعر. ضمن فن الشعر لأرسطو. تحقيق عبد الرحمن بدوي. ط. دار الثقافة بيروت .

ب ـــ كتاب المجموع، أو الحكمة العروضية. في كتاب معاني الشعر.تحقيق محمد سليم سالم. دار الكتب 1969.

ج ـــ الشعر. من كتاب الشفاء.تحقيق عبد الرحمن بدوي. القاهرة 1966.

د ـــ تلخيص فن الخطابة . الخطابة. من كتاب الشفا. تحقيق محمد سليم سالم. طبع بمناسبة الآلفية للشيخ الرئيس.

ـــ الشافعي محمد بن إدريس

الرسالة. المكتبة العلمية. بيروت. تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر.

ـــ شوقي ضيف

البلاغة تطور وتاريخ. دار المعارف بمصر.1986.

ـــ صمود حمادي

أ ـــ التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس. منشورات الجامعة التونسية. 1981.

ب ـــ الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة. الدار التونسية. 1988.

ج ـــ في نظرية الأدب عند العرب. كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة. 1990.

ـــ الصفدي صلاح الدين

كتاب جنان الجناس في علم البديع. دار المدينة للطباعة والنشر. بيروت.

ـــ أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي

قانون البلاغة، في نقد النثر والشعر. تحقيق محسن عياض عجيل. مؤسسة الرسالة. بيروت. 1981.

ـ ابن طباطبا محمد أحمد

عيار الشعر. تحقيق عباس عبد الستار. دار الكتب. 1980.

ـ الطرابلسي أمجد

نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة. ترجمة إدريس بلمليح. دار تبقال للنشر الدار البيضاء 1993.

ـ طه حسين

"تمهيد في البيان العربي.."=(مقدمة نقد النثر)، تقديم كتاب نقد النثر المنسوب خطـأ إلـى قدامة بن جعفر. 1938.

ـ عبد الله الطيب

"نشأة النقد العربي وقضاياه". حوار منشور بمجلة دراسات أدبية ولسانية. العدد2. شتاء 1986.

ـ أبو عبيدة

مجاز القرآن. إعداد محمد فؤاد سيزكين. مكتبة الخانجي. ط1. 1954. مصر

ـ عبد الباقي محمد فؤاد

المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم.. دار الفكر. بيروت.1945.

ـ عتيق عبد العزيز

علم البديع. دار النهضة العربية. بيروت. 1984.

ـ العسكري أبو هلال

الصناعتين؛ الكتابة والشعر.دار الكتب العلمية.ت.مفيد قميحة. بيروت1981.

ـ عصفور جابر

مفهوم الشعر. دراسة في التراث النقدي. جابر أحمد عصفور. دار الثقافة. القاهرة.1978.

ـ ابن عصفور الإشبيلي

ضرائر الشعر. تحقيق السيد إبراهيم محمد. دار الأندلس.1980.

ـ العمري أحمد جمال

المباحث البلاغية في ضوء قضية الإعجاز القرآني. مكتبة الخانجي. القاهرة. 1990.

ـ العمري محمد

أ ـ تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر. الدار العالمية. د.البيضاء.1990.

ب ــ الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية.دراسات سال. د.البيضاء. 1991.

ج ــ اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي. د. سال. د.البيضاء. 1990.

هــ ــ بلاغة السخرية الأدبية. في مجلة علامات. جدة. يونيو 1996.

و ــ الإفراني وقضايا الثقافة والأدب في مغرب القرنين 17 و18. الدار العالميـــــة الـــدار البيضاء 1992.

ــ عياد، شكري محمد

"تقديم ودراسة كتاب فن الشعر". ضمن كتاب الشعر لأرسطو. القاهرة.1968.

ــ غنيمي هلال

النقد الأدبي الحديث . ط4 . دار النهضة . مصر1968.

ــ الفارابي أبو نصر

أ ــ مقالة في قوانين صناعة الشعراء . ضمن فن الشعر لأرسطو . ت. عبـــد الرحمـــن بدوي. دار الثقافة . بيروت .

ب ــ جوامع الشعر للفارابي. تحقيق محمد سليم سالم. القاعرة1971.

ــ فان تيغيم فيليب

المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا. ترجمة فريد أنطونيـــوس. مكتبـــة الفكـــر الجـــامعي منشورات عويدات بيروت 1967.

ــ فان ديك

"النص بنيته ووظائفه". ترجمة محمد العمري ضمن كتـــاب نظريـــة الأدب فـــي القـــرن العشرين. إفريقيا الشرق الدار البيضاء 1997.

ــ الفراء أبو زكرياء

معاني القرآن. تحقيق محمد علي النجار وأحمد يوسف نجـــاتي. دار الكتـــب المصريـــة. 1955.

ـ الفيروزبادي

القاموس المحيط.قرص مضغوط. شركة العريس للكومبيوتر. توزيع مؤسسة الرسالة.

ـ القاضي عبد الجبار

أ ـ المغني في أبواب التوحيد والعدل. تقويم أمين الخولي. وزارة الثقافة. مصر.

ب ـ فضل الاعتزال. ت. فؤاد سعيد. الدار التونسية للنشر. ط2 1986.

ج ـ شرح الأصول الخمسة. ت. عبد الكريم عثمان. مكتبة وهبة.القاهرة1988.

ـ ابن قتيبة عبد الله بن مسلم

أ ـ تأويل مشكل القرآن. تحقيق السيد أحمد صقر. دار إحياء الكتب العربية. مصر.

ب ـ الشعر والشعراء. تحقيق أحمد شاكر. دار الحديث القاهرة 1996.

ـ قدامة بن جعفر أبو الفرج

نقد الشعر. تحقيق كمال مصطفى. مكتبة الخانجي. القاهرة. 1989.

ـ القرشي أبو زيد

جمهرة أشعار العرب في الجاهلية . والإسلام. تحقيق علي محمد البجاوي. دار نهضة مصر. القاهرة.

ـ القزاز القيرواني

ضرائر الشعر. تحقيق محمد زغلول سلام ومحمد هدارة. الإسكندرية.

ـ الكلاعي أبو القاسم الإشبيلي.

إحكام صنعة الكلام. تحقيق محمد رضوان الداية. دار الثقافة بيروت. 1966.

ـ كوهن جان

بنية اللغة الشعرية . ترجمة محمد الولي ومحمد العمري .توبقال . البيضاء.1986.

ـ مالك بن أنس

الموطأ. ضمن قرص مضغوط يحتوي الكتب التسع. صخر. الدار العالمية.

ـ المبرد، أبو العباس

الفاضل. تحقيق عبد العزيز الميني. دار الكتب. مصر. 1956.

ـ امرؤ القيس

ديوان امرئ القيس.تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف. مصر.1964.

ـ المرزباني أبو عبد الله محمد

الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر. تحقيق علي محمد البجاوي. دار الفكر العربي. القاهرة.

ـ ابن المعتز عبد الله

كتاب البديع. تحقيق كراتشقوفسكي. لندن 1935.

ـ مفتاح محمد

دينامية النص.المركز الثقافي. الدار البيضاء.1987.

ـ ابن منظور

لسان العرب. دار صادر. بيروت.

ـ الناقوري إدريس

المصطلح النقدي في نقد الشعر. دراسة لغوية، تاريخية نقدية.دار النشر المغربية الدار البيضاء 1982.

ـ الهذلق محمد بن عبد الرحمن

"موقف ابن المعتز من شعر أبي تمام". في مجلة كلية الآداب. جامعة الملك سعود. المجلد الثاني عشر. العدد الأول. 1985

ـ هنريش بليث

ت ـ البلاغة والأسلوبية. ترجمة محمد العمري. د.سال. الدار البيضاء. 1989.

ـ التوحيدي، أبو حيان

أ ـ المقابسات. تحقيق حسن السندوبي.المطبعة الرحمانية. مصر1929.

ب ـ الإمتاع والمؤانسة. ت. أحمد أمين و أحمد الزين. مكتبة الحياة. بيروت.

ـ ابن وهب أبو الحسن إسحاق.

البرهان في وجوه البيان . تحقيق حفني محمد شرف . مطبعة الرسالة.1969.

ب ـ المراجع غير المعربة

- Aristote.

a- La Poétique. texte, traduction et notes par Roslyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Edition du Seuil. Paris. 1980.

b- Poétique. Introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien. Le livre de poche classique .l.g.f.Paris 1990.

- Bally Charles

Traité de la stylistique francaise . 4e édition Klincksieck. Paris 1983.

- Boileau

L'Art Poétique.Univers des lettres. Bordas – Paris Montréal . 1972.

- Dessons Gérard

Introduction à l'analyse du poème. Collection Lettres Superieures. Bordas. Paris.1991.

- Jaus, Hans Robert.

a - Pour une ésthétique de la réception.

b - Pour une herméneutique littéraire. Traduit de l'allemand par Maurice Jacob. Gallimard. Paris.1988.

- Fontanier

Les figures du discours. Flammarion. Paris1977.

- Lotman Iouri

La structure du texte artistique. traduit du Russe par Anne Fournier et autre, sous la direction de Henri Meschonnic. Ed.Galimmard. 1973.

- NICOLAS RUWET

Langage, musique, poésie. Edition du seuil, Paris 1972.

- Oswald Ducrot / Tzvetan Todorov

Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Edition du Seuil 1972

- Todorov.T.

" Préface de la poètique d'Aristote". Traduction 1980.

- EL Yagoubi Bouderraoui Mohamed

Recherches sur les anthologies classiques de la poésie antéislamique. Thèse de doctorat (3e cycle). Université de Paris – Sorbonne (Paris 4) 1978.

فهرس الموضوعات

المدخل العام: مقدمات وخلاصات

أ ــ التأريخ قراءةً .... 7 –13
ب ــ خطوط الطول والعرض: البحث عن الأنساق .... 13 – 17
ب.1ــ المشاريع والمنجزات .... 13 – 16
ب.2ــ النسق والمصطلح .... 16 – 17

ج ــ منابت البلاغة وتربتها 17–27
ج.1ــ العوامل الأولية: المنابت 19–24
ج.1.1 ــ الاكتشاف من الداخل 19–20
ج.1. 2ــ الاكتشاف من الخارج 20–24
ج.2 ــ العوامل المساعدة 24–27
ج.2. 1 ــ التفاعل الثقافي 24–25
ج.2.2 ــ الخلفية الدينية 25
ج.2. 3ــ النحو والمنطق 26–27

د ــ المسارات الكبرى 27–29
هــ ــ من منجزات البلاغة العربية 29–32
هــ.1 ــ الشمول 30–32
هــ 2 ــ العمق 31–32

القسم الأول : الأصول

هذا القسم...37

الفصل الأول:

البلاغة ونقد الشعر

تمهيد: تداخل البلاغة والنقد الأدبي..41 - 45
المبحث الأول: استكشاف المكونات البلاغية للشعر 46–64
أ ـ بداية الوعي بالخصوصية النوعية للشعر.................. 46–59
1 ـ : الشاعر أول ناقد...**46–55**
1 .1 ـ الشعر والقوى الخارقة.......................................47–50
1 .2 ـ الشعر صناعة ومعاناة.......................................50–55
1. 2 .1 ـ مرحلة الهيكلة الأولية......................................52–54
1 .2 .2 ـ مرحلة الصقل..54–55
2 ـ البحث عن الرأي الآخر : الاحتكام......................................55–56
2 .1 ـ عرض الشعر على حكم في مكان خاص.............. 56
2 .2 ـ المفاخرة بين شاعرين أو أكثر........................... 56
3 ـ الخلل الفني والمعرفي...56–58
3 .1 ـ الخلل الفنـــي : التناسب................................. ... 57
3. 2 ـ الخلل المعرفي: الانسجام.....................................57–5
4 ـ محاولة التفسير...58–59

ب ـ البديع ومحاسن الكلام...59–62
1 ـ الخصومة الأدبية والسجلات البديعية.................................60
2 ـ من تنظيم البديع إلى نظمه...61–62
2. 1 ـ البنية : من تحرير أبواب البديع إلى تجنيس أساليبه . 61
2. 2 ـ النظم والشرح.. 62

المبحث الثاني: البلاغة والاختيار (الحماسة نموذجا)....................64-84

أ ـ تمهيد : 64-72

أ ـ 1 ـ وضعية الكتابة التاريخية للنقد الأدبي القديم.......64-68

أ ـ 2 ـ الرواية والاختيار.......................................68-72

ب ـ أثر الاختيار في النقد : 72-84

ب ـ 1 ـ دائرة اختيار أبي تمام.................................72-73

ب ـ 2 ـ المحتوى الإنساني لاختيار أبي تمام 73-81

ب ـ 3 ـ من الاختيار إلى عمود الشعر...........................81-84

الفصل الثاني:

البلاغة ومعيرة اللغة

ربط بما سبق..87

مدخل عام : النص والمعيار.......................................87-91

المبحث الأول : مجاز القرآن...92-117

1 ـ استكشاف وتصنيف المجازات عند أبي عبيدة ....92 -103

2 ـ التاريخي والنصي من المجازات...........................103-106

توسيع : صور من النقل عند الفراء..............................107-117

المبحث الثاني : الضرورة الشعرية..............................117-135

1 ـ الضرورة في حديث النحاة: الاضطرار والتوسع.........117-126

2 ـ استرجاع الضرورة عن طريق المجاز والنظم 126-132

3 ـ نحو تصنيف جديد لمستويات الضرورة النحوية.........132-133

4 ـ الضرورة والكفاءة القرائية: المعنى البديعي...............133-135

الفصل الثالث:

من تبرير المجاز إلى بيان وجه الإعجاز

(البلاغة والنص المقدس)

تمهيد : .... 139 -141

المبحث الأول : التبرير : الدفاع عن النص القرآني......142-159

تمهيد

أ ــ الأسئلة الكلامية عند ابن قتيبة 143-147

1ــ تهوين الإشكال ....,................................146

2 ــ بيان الحكمة من "المشكل.....................147

3 ــ استكشاف الآليات 147-148

ب ــ المجاز اللغوي والمجاز "الكلامي 148-153

1 ــ امتداد المجاز اللغوي في "المشكل" الكلامي............... 148-150

2 ــ المجاز في مفهومه الخاص 150-153

السؤال الداخلي : البلاغي

توسيع الدائرة:

نصوص للجاحظ حول التنزيه والمزية..153

أ ــ التنزيه والرد على الخصوم 154-156

ب ــ الإعجاز البلاغي 156-158

ج ــ التخريج البلاغي 158-159

المبحث الثاني: بيان وجه الإعجاز 160-186

1 ــ وجه التحدي 160-166

السؤال الداخلي البلاغي 164-166

2 ــ اختزال البديع وتفسير الفعالية البلاغية 166–186
تقديم
1ــ الإجراءات الاختزالية 167–175
2ــ نحو التفسير البلاغي : بين الانطباع والتقعيد 175–186

الفصل الرابع:
البلاغة والمعرفة، من البيان إلى البلاغة

أ ــ مشروع البيان 189–193
أ. 1 ــ الاختلاف قراءة بيان الجاحظ
أ. 2 ــ بناء كتاب البيان والتبيين
ب ــ مفهوم البيان: المعرفة والإقناع..................................... 194–201
ب.1 ــ البيان معرفة واستكشاف 194–196
ب.2 ــ البيان إقناع، أو الوظيفة الإقناعية 196–201
ج ــ مكونات الخطاب البياني 201–208
ج.1ــ اللغة والصواب والاعتدال 201–205
ج.2 ــ الإشارة 205–208

د ــ المحتوى الفكري للبيان... 208ــ211
هــ ــ البيان بعد الجاحظ.. 211ــ213
ملحق للتوضيح: البيان نظام الخطاب أم نظام العقل؟............... 214ــ216

الفصل الخامس:

القراءة العربية للبلاغة اليونانية

تمهيد : تحديد الموضوع...221-222

المبحث الأول : فن الشعر : من المحاكاة إلى التغيير ...223-271

أ ــ إشكالية القراءة فن الشعر

1ــ البحث عن النص "الأصلي"..226-232

2ــ اختلاف المرجعيتين..232-236

2ــ1ــالمركز والهامش..232-234

2ــ2ــ القراءة والمعرفة..234-236

ب ــ البحث عن القوانين الكليات...236-240

ــ ثنائية المدح والهجاء: نموذج1 240-244

ــ التعرف والاستدلال : نموذج2...244-252

ج ــ الإجراءات التحويلية : نقل المركز من المحاكاة إلىالتغيير......252-271

ــ الفارابي : المحاكاة تصوير...253-255

ــ ابن سينا : مفهومان للمحاكاة..255-259

ــ ابن رشد : من المحاكاة إلى التغيير..259-271

المبحث الثاني :فن الخطابة، الصحة والاعتدال...............271-281

أ ــ الخطاطة العامة لمكونات الخطاب الإقناعي................271-276

1 ــ ثقافة الخطيب "مصادر الأدلة"..............................273-275

1ــ1 ــ الثقافة الخاصة..273-274

1ــ2 ــ الثقافة العامة..274-275

2 ــ ترتيب الأجزاء..275

3 ــ الأسلوب..275-276

ب ــ الطابع المميز لفن الخطابة: الوضوح والاعتدال......276-281

القسم الثاني:

الامتدادات، أو النماذج الكبرى

تمهيد...285 ـ 286

الفصل الأول:

مقدمات عامة: ممهدات وخلفيات

المبحث الأول : المحاولات الأولى لبناء بلاغة عامة......289 ـ 311
قبل القرن الخامس

أ ـ الصناعتان : الكتابة والشعر لأبي هلال العسكري..................289- 305
وظيفة البلاغة..290-291
ملامح بلاغة عامة..291 -292
1 ـ المستوى التداولي...292-294
2 ـ المستوى النصي..294-305
2 .1ـ الصور البلاغية..294-295
2 .1.1ـ صور الانزياح..295-299
أ ـ علاقة المجاورة
ب ـ علاقة المشابهة
ج ـ المبالغة والغلو
د ـ فائدة الاستعارة

2 .1 .2 ــ تركيب المعاني..299–301
2 .2 ــ الصوت والإيقاع..301
2 .3 ــ الأخذ وتداول المعاني..304–305
خلاصة..304–305
ب ــ سؤال الشعرية في "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر..................306–311
1 ــ الطابع البنائي..306–307
2 ــ التردد في تحديد المكون الشعري...................................307–311

المبحث الثاني: الخلفيات المذهبية للمشاريع البلاغية البلاغة وطبيعة الكلام

ربــط..312–314
1 ــ **البلاغة والأصوات**..314–318
2 ــ **البلاغة والمعاني**..318–325
خلاصة عامة..325–326

الفصل الثاني:

بين الغرابة الشعرية والمناسبة التداولية

المبحث الأول : التحولات، خطاطة الأسرار والدلائل......329–364

1ــ الغرابة الشعرية، أو سر الأسرار..................................329–352
تفاعل الواقع والخيال : قضية واحدة وثلاثة مداخل:.....................329–332
1 ــ المدخل الأول: المعنى الصحيح والمعنى التخييلي.........332–335
2 ــ المدخل الثاني: المعنى القريب والمعنى البعيد.............336–343
3 ــ المدخل الثالث: المجاز البديعي وغير البديعي............343–349

الخطاطة العامة..........350-349
مرجعية المداخل الثلاثة..........352-351

2ـ المناسبة التداولية (الدلائل)..........364-352
تمهيد: عملية الانتقال من الأسرار إلى الدلائل..........354-352
بنية كتاب الدلائل : الخطاطة العامة..........358-354
1 ـ التقسيم الثنائي..........356
2 ـ التقسيم الثلاثي..........357-356

استكمال الخطاطة :..........364-358
1 ـ تعديل..........359-358
2 ـ توسيع : مادة الشعر وصورته..........364-359

المبحث الثاني: الثوابت و المنجزات الأساسية..........445-365

أ ـ إجراءات واقتراحات..........366
أ . 1 ـ إقصاء الأصوات والمفردات..........372-366
أ . 2 ـ تأويل اللفظ: اللفظ صورة المعنى..........372-366
أ . 3 ـ من الجملة إلى النص، البناء على المنجز..........379-372
أ. 3 .1 ـ البناء على الجملة: تقديم التمفصل الدلالي..........379-373
أ. 3 .2 ـ البناء على الصور البلاغية: تراكب الصور..........384 -379
أ . 4 ـ من النقل إلى الادعاء :..........392-384
أ.4 .1 ـ النقل المفيد والنقل غير المفيد..........390-384
أ.4. 2 ـ الادعاء: التحول..........392-390
ب ـ الوظيفة الشعرية
ب .1 ـ لذة المعرفة أم لطف المفارقة؟..........394-393
ب . 1 .1 ـ لذة المعرفة..........396-394
ب . 1 . 2 ـ لطف المفارقة..........401-396
ب . 2 ـ الهمس الشعري وإحراجات الصدق والكذب..........409-402

الفصل الثالث :

بلاغة الصحة والتناسب

تمهيد : 414-413

المبحث الأول : المشروع والمنجز: من الأصوات إلى المعاني...415-430

1 ــ الأرضية المنهاجية..415-418

2 ــ من فصاحة الأصوات إلى بلاغة المعاني..........................418-430

2. 1 ــ التحديد:.. 415

2. 1. 1 ــ من الصوت إلى اللفظ...415

2. 1. 2 ــ من المفرد إلى المؤلف.......................................420-423

2. 1. 3 ــ كيف برز إشكال "الفصاحة" و"البلاغة"......................423-424

2. 1. 4 ــ البحث في المعاني المفردة...................................424-430

المبحث الثاني: الرؤية البلاغية في المنجز..................431-465

الصحة والتناسب

تمهيد : مقومات الكلاسيكية...431-433

1ــ المحافظة..433-441

1. 1ــ صفاء المعجم: العامية والخاصية

1. 2 ــ تقديم التمفصل الدلالي على التقطيع النظمي

1. 3 ــ مناسبة المعاني للأغراض

2 ــ الاعتدال:.. 441-451

2. 1 ــ الاقتصاد في البديع

2. 2 ــ مقاربة الحقيقة

3 ــ الانسجام...451-454

3. 1 ــ الانسجام الدلالي المنطقي

3. 2 ــ انسجام المحتوى

4 ــ التناسب..465-454
4. 1 ــ التناسب الدلالي: التعادل
4. 2 ــ التناسب الصوتي: التوازن
4. 2. 1 ــ خفة اللفظ
4. 2. 2 ــ التوازن الإيقاعي
(الوزن الكمي، الترصيع والازدواج، القوافي والإيقاع،التجنيس)

خلاصة: جنس الخطاب..474-466
المقام الخطابي والمقام الشعري، محاولة تفسير

الفصل الرابع:

البلاغة المعضورة

(بالنحو والمنطق)

تمهيد : هذا العنوان..478-477

المبحث الأول : من علم الأدب إلى البلاغة....................497-479
(قراءة في مفتاح العلوم)

1 ــ المشروع..485-479
2 ــ المنجز..495-485
ــ دائرة البلاغة.. 488
ــ بلاغة الانزياح..491
ــ الدلالة الوضعية والدلالة الالتزامية..................495-91
3 ــ هيمنة النحو والمنطق على الوظائف البلاغية.......................497-495

المبحث الثاني: البلاغة النقدية أو النقد البلاغي:... ...497–518

(قراءة في منهاج البلغاء)

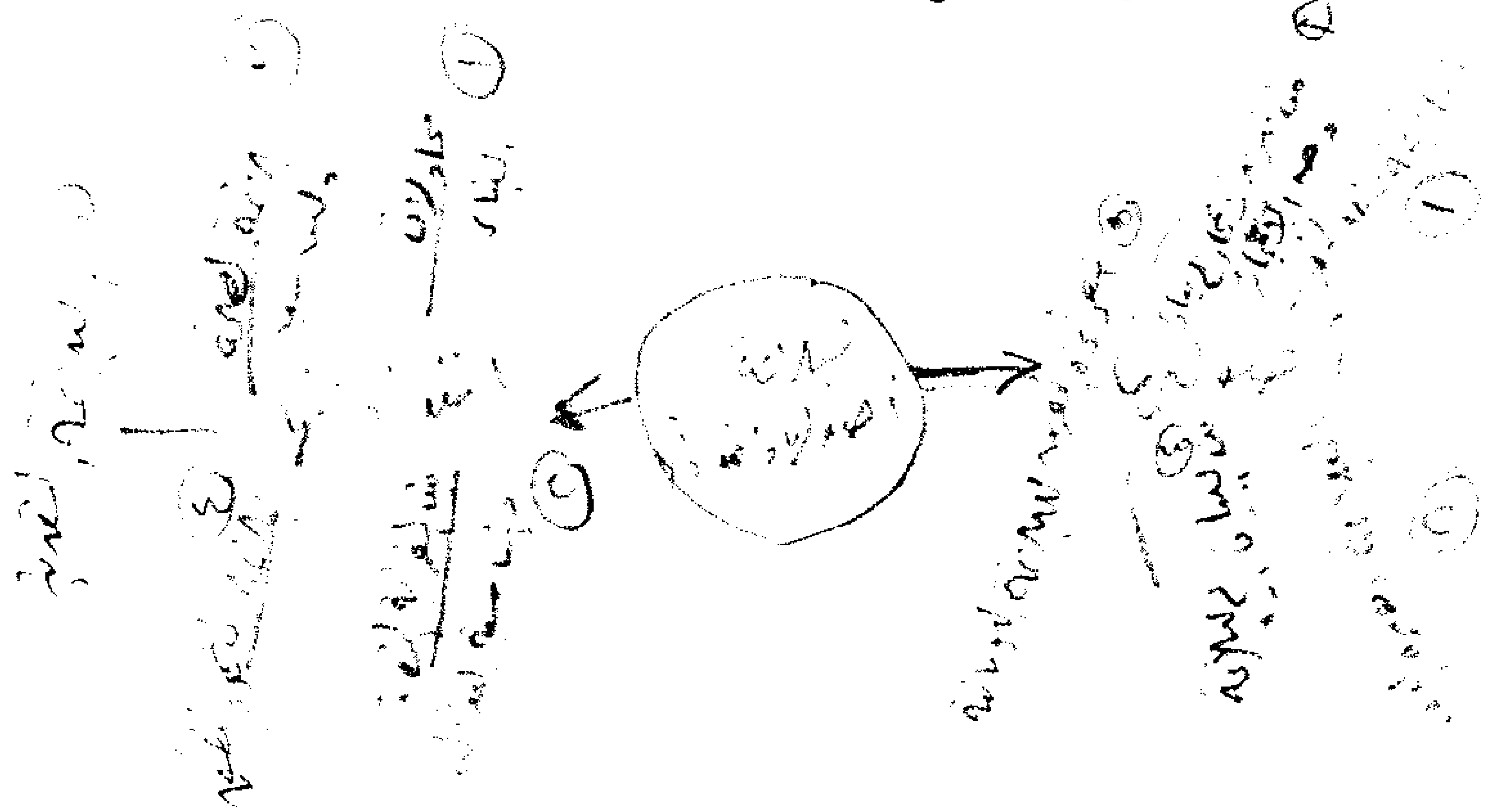
1 ــ المشروع البلاغي عند حازم.................................. 497–511

1 ــ الأهداف.......................... 497–500

2 ــ خطة الكتاب وخطاطته..................... 500–502

3 ــ نقد الخطة: تداخل المستويات............ 502

2 ــ المنجز : الرؤية الشعرية عند حازم.................................507–511

ملحق: القسم الأول المفقود: محاولة بناء...512–518

المصادر والمراجع...521–531